



**André Nascimento
Rodrigues**

**A Micropolifonia como Linguagem Básica e
Estrutural nos Processos Composicionais**



**André Nascimento
Rodrigues**

**A Micropolifonia como Linguagem Básica e
Estrutural nos Processos Composicionais**

Dissertação apresentada à Universidade de Aveiro para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Música, realizada sob a orientação científica da Dra. Sara Carvalho, Professora Auxiliar do Departamento de Comunicação e Arte da Universidade de Aveiro.

o júri

presidente

Prof. Dr. João Pedro Paiva de Oliveira
Professor Catedrático da Universidade de Aveiro

Prof. Dr. Christopher Consitt Bochmann
Professor Catedrático Convidado da Universidade de Évora

Prof. Dra. Sara Carvalho Aires Pereira
Professora Auxiliar da Universidade de Aveiro (Orientadora)

agradecimentos

Gostaria de agradecer à minha orientadora de Mestrado, Prof. Doutora Sara Carvalho, pelo seu empenho e dedicação na orientação deste trabalho. Agradeço também ao Professor Virgílio Melo pela disponibilidade e empenho na revisão científica desta dissertação.

Um agradecimento especial à Estefânia, por todo o apoio, força, compreensão e paciência, e aos meus pais por sempre acreditarem no meu trabalho.

Por fim, queria agradecer aos meus alunos pelo empenho e dedicação na estreia da obra *Anno Mundi*, bem como no seu interesse e participação nas várias experiências e conversas sobre o conceito em estudo.

palavras-chave

Polifonia, Micropolifonia, Contraponto, Melodia, Harmonia, Timbre, Ritmo, Forma, Contínuo, Texturas Sonoras, Análise, Composição, Ligeti

resumo

O objectivo deste estudo centra-se numa das linguagens musicais que marcou um período da segunda metade do século vinte: a *Micropolifonia*. Essa linguagem tem como princípio de construção a mistura de cinco elementos: melodia, harmonia, ritmo, timbre e forma.

Este trabalho é composto por três partes distintas: o Conceito, o Estudo de Caso e as Aplicações Práticas. A primeira parte apresenta um estudo teórico sobre o conceito, apresentando em primeiro lugar uma contextualização histórica desde as origens até às suas aplicações práticas, prosseguido com uma definição do mesmo, culminando numa análise individual de cada um dos elementos, bem como a sua fusão com os restantes.

A segunda parte faz uma abordagem ao compositor que deu vida à linguagem em estudo: György Ligeti. Esta começa por expor uma breve biografia e algumas considerações técnicas sobre a sua produção, culminando em alguns apontamentos analíticos sobre as principais obras da sua produção micropolifónica. As obras analisadas são as seguintes: *Atmosphères* para grande orquestra, *Intrositos* e *Kyrie* do *Requiem* para solistas vocais, coro misto e grande orquestra, *Lux Aeterna* para coro misto a dezasseis vozes e *Lontano* para grande orquestra.

A última parte é composta por apontamentos analíticos sobre as obras compostas propositadamente para esta dissertação. As obras questão têm como ponto de partida um elemento específico, associado a uma imagem extra musical. Em cada uma delas, esse elemento ramificar-se-á de forma gradual dando origem aos restantes, cuja fusão resulta nas densas massas sonoras que caracterizam a micropolifonia.

Ciclo de Obras:

- » *De Profundis* – soprano, alto, orquestra e sons electroacústicos
- » *Anno Mundi* – soprano, orquestra de sopros e sons electroacústicos
- » *A Origem das Origens* – sons electroacústicos
- » *Ágios O Theos* – coro misto a dezasseis vozes

keywords

Polyphony, Micropolyphony, Counterpoint, Melody, Harmony, Timbre, Rhythm, Form, Continuous, Sound Textures, Analys, Composition, Ligeti

abstract

The purpose of this study is focused on one musical language that marked a period of the second half of the twentieth century: the Micropolyphony. This language has the principle of building a mixture of five elements: melody, harmony, rhythm, timbre and form.

This work is composed of three distinct parts: the Concept, the Case Study and Practice Applications. The first part presents a theoretical study on the concept, presenting first from a historical background to the origins of their practical applications, continued with a definition of it, culminating in an individual analysis of each of the elements, and its merger with the other.

The second part is an approach to the composer who gave life to the language under study: György Ligeti. This begins by setting out a brief biography and some technical considerations on its production, culminating in some analytical notes on the main works of its micropolyphonic production. The works discussed are: *Atmosphères* for large orchestra, *Kyrie and Introitis of Requiem* for vocal soloists, mixed chorus and large orchestra, *Lux Aeterna* for mixed choir to sixteen voices and *Lontano* for large orchestra.

The last part is composed of analytical notes on the works composed specifically for this dissertation. The issue works have as its starting point a specific element, combined with an extra musical image. In each one, the element branch will be gradually yielding to the other, whose merger results in dense sound masses that characterize the micropolyphony.

Cycle Works:

- » *De Profundis* – sopran, alto, orchestra and electronic sounds
- » *Anno Mundi* – sopran, winds orchestra and electronic sounds
- » *A Origem das Origens* – electronic sounds
- » *Agios O Theos* – mixed choir to sixteen voices

Índice

INTRODUÇÃO	3
CAPÍTULO I – O Conceito	
1 Da idade média aos dias de hoje	5
1.1 Nos primórdios da polifonia	5
1.2 No auge da polifonia	6
2 A Génese da Micropolifonia	8
3 Noção de Micropolifonia	11
4 Elementos Estruturais da Linguagem Micropolifónica	15
4.1 Melodia	18
4.2 Ritmo	20
4.3 Timbre	22
4.4 Harmonia	23
4.5 Forma	26
CAPÍTULO II – Estudos de Caso	
1 Introdução	28
2 Ligeti – O pai da Micropolifonia	29
2.1 Produção Musical	29
3 <i>Atmosphères</i>	32
4 <i>Requiem</i>	39
4.1 <i>Introitis</i>	40
4.2 <i>Kyrie</i>	42

<i>5 Lux Aeterna</i>	47
<i>6 Concerto para Violoncelo</i>	55
6.1 Primeiro Andamento	55
<i>7 Lontano</i>	61
 CAPÍTULO III – Aplicação nos Processos Composicionais	
1 Introdução	68
2 Aplicando a Micropolifonia	70
2.1 Melodia	70
2.2 Harmonia	72
2.3 Sons Electroacústicos	74
3 De Profundis (2 vozes amplificadas - soprano e alto, orquestra, electrónica)	76
4 Anno Mundi (soprano, orquestra de sopros, electrónica)	85
5 <i>A Origem das Origens</i> (electrónica)	97
6 <i>Agios O Theos</i> (16 vozes e electrónica)	101
 CONCLUSÃO	107
 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	111
 REFERÊNCIAS DISCOGRÁFICAS	112
 REFERÊNCIAS ONLINE	113
 ANEXOS	114

Introdução

A pouca existência de estudos em português sobre a música do século XX é ainda uma realidade que afecta o panorama português. Tendo em conta essa situação, a presente dissertação apresentará uma breve abordagem teórica/prática sobre uma linguagem que marcou os inícios da segunda metade do século XX: a *Micropolifonia*. O seu aparecimento tem por base o seguimento gradual de uma série de revoluções que marcaram a primeira metade do século. Assim, ao longo das primeiras cinco décadas, o mundo ficou a conhecer novas correntes e linguagens, tais como a *música concreta*, a *música electrónica e electroacústica*, a *forma aberta*, o *aleatório ou serialismo total*. Esta última atingiu um elevado grau de saturação nos finais da década de cinquenta, o que levou alguns compositores a reformular a sua abordagem a essa mesma linguagem.

A micropolifonia veio trazer um novo fôlego à criação do século XX, substituindo o rigor da escrita serial por uma complexa escrita polifónica, cuja liberdade controlada resulta numa densa massa sonora de carácter estático/harmónico. Esse resultado é fruto de uma inovadora forma de explorar os diversos parâmetros, cujo princípio de sobreposição e variação de uma determinada melodia ao longo de um elevado número de vozes é uma constante ao longo de uma obra. A sua implantação e desenvolvimento são o fruto de várias ideias realizadas pelo compositor húngaro **György Ligeti**. No entanto, compositores como **Xenakis** ou **Penderecki** exploraram o mesmo tipo de sonoridades em obras como *Metastasis* ou *Threnody*, cujo rigor da escrita não é tão detalhado como nas obras de **Ligeti**.

Esta linguagem serviu como ponto de partida para a realização deste trabalho, cuja estrutura assenta em dois grandes objectivos: a compreensão teórica do conceito e a sua aplicação na prática composicional. Dividida em três partes, esta dissertação começa por apresentar uma abordagem teórica sobre o conceito de micropolifonia. Com base nessa abordagem, serão apresentados uns breves apontamentos analíticos sobre algumas das obras de referência da produção micropolifónica de **Ligeti**. Por fim, será exposta uma abordagem analítica a cada uma das obras compostas para este trabalho, cuja linguagem base de cada uma delas incidirá sobre a exposição teórica do conceito em estudo.

O primeiro capítulo tem como título “*O Conceito*”, organizando-se em três secções. Em primeiro lugar será apresentado um breve resumo da história da polifonia, para uma melhor compreensão deste tipo de escrita ao longo de todos os períodos. Posteriormente será abordada a génese da micropolifonia, com o intuito de a contextualizar nos finais da primeira metade do século XX. Com base nessa contextualização e na audição de algumas das obras de referência de **Ligeti** serão colocadas algumas hipóteses, cuja análise e confronto culminarão na definição do conceito em estudo. Por fim será feita uma exposição individual a cada um dos elementos aplicada à linguagem micropolifónica.

O “*Estudo de Caso*” desta dissertação incidirá sobre apontamentos analíticos de algumas das mais importantes obras de **Ligeti**, escritas durante a década de sessenta. Obras como *Atmosphères*, *Requiem*, *Lux Aeterna*, *Concerto for Violoncello and Orchestra* e *Lontano* terão como base de análise, os aspectos teóricos abordados ao longo do primeiro capítulo. Antes da abordagem analítica será exposto uma breve biografia do compositor e alguns aspectos da sua linguagem musical, com o intuito de contextualizar a importância da sua produção na segunda metade do século XX.

O último capítulo centrar-se-á em alguns apontamentos analíticos sobre as quatro obras compostas para esta dissertação: *De Profundis* – soprano, alto, grande orquestra e sons electroacústicos; *Anno Mundi* - soprano, orquestra de sopros e sons electroacústicos; *A Origem das Origens* - sons electroacústicos; *Agios O Theos* – coro misto a dezasseis vozes. Antes da abordagem analítica será exposta uma breve exposição teórica sobre as técnicas que estiveram na origem da composição das referidas obras. Esta tem como objectivo demonstrar uma nova forma de aplicar uma técnica de composição, cinquenta anos depois da sua génese.

A interligação dos três capítulos deu origem ao desenvolvimento de todo este trabalho, uma vez que a compreensão individual de cada um deles depende de algumas questões abordadas nos restantes. Toda esta dissertação dá a conhecer uma das linguagens que marcou o início da segunda metade do século XX, bem como uma nova forma de a aplicar na composição dos dias de hoje.

O Conceito

1 - Da Idade Média até aos Dias de Hoje

1.1 - Nos primórdios da polifonia

Partindo do tratado “*Musica Enchiriadis*”¹, o mundo musical toma contacto pela primeira vez com as primeiras formas de escrita polifónica. No entanto crê-se que ainda antes do aparecimento do mesmo, já houvesse pequenos vestígios de polifonia na música sacra.

Segundo os ideais religiosos do início da Idade Média, os instrumentos ainda não tinham tido a oportunidade de figurarem na prática da música litúrgica até meados do século IX. Foi precisamente nesta altura que o órgão ultrapassou este obstáculo, sendo o primeiro instrumento a fazer parte da prática musical litúrgica. Como consequência deste factor, uma nova expressão musical surge com o intuito de acompanhar uma voz solista. Esta fez com que vários historiadores afirmassem que esta prática se destinasse ao instrumento órgão. Esta prática musical denomina-se de “*organum*”, sendo um primeiro passo para uma escrita polifónica.

Até este momento, a monodia prevalecia de forma exclusiva na prática musical da liturgia. No entanto com o aparecimento do *organum*, a mesma começou a perder a sua independência, abrindo caminhos para novas formas de escrita musical. O *organum* primitivo consistia num movimento paralelo de duas vozes entre os intervalos de 4ª e 5ª, marcado por um início e um final do mesmo movimento com base no intervalo de 8ª ou uníssono. Mais tarde desdobrou-se o número de vozes para três e quatro, mantendo a mesma qualidade intervalar. Este simples processo de dobragem de vozes tinha por base uma linha melódica de cantochão pré definida ao qual lhe chamavam de *cantus firmus*.

Nessa época, os objectos sonoros eram classificados como pontos, cuja sobreposição simultânea deu origem à designação *punctum contra punctum*, da qual nasceu o conceito de contraponto. Outra forma de escrita polifónica oriunda da Inglaterra chamava-se “*Gymel*”. Esta consistia na dobragem do *c.f.* ao intervalo de terceira menor inferior, sendo que o

¹ Tratado teórico de autor anónimo do século IX, em que pela primeira vez se escrevem regras sobre a construção polifónica na música ocidental. No mesmo tratado são abordadas questões sobre a forma de interpretar *organum*, bem como questões sobre a importância dos intervalos consonantes.

princípio e final são escritos ao intervalo de uníssono. Este sistema expandiu-se até França, e juntamente com a dobragem da voz grave à oitava aguda deu origem à simultaneidade de terceiras e sextas. Esta junção do *Gymel* com a duplicação à oitava da voz mais grave denomina-se por *Fauxbourdon*². Estas três formas de escrita polifónica estão muito afastadas das técnicas de sobreposição de vozes com individualidade própria, utilizadas mais tarde com o aparecimento do *organum livre*.

A partir do século XI, a polifonia evoluiu em direcção ao uso de vários intervalos harmónicos dando origem ao *discantus*, cuja característica principal recai no uso do movimento contrário. Esta forma de escrita polifónica denomina-se por *organum livre*, cujo objectivo é quebrar a monotonia da escrita homofónica. A sua evolução é feita de forma gradual, tendo por base a sobreposição de uma voz livre com características melismáticas sobre um *c.f.* Essa evolução vai dar origem ao *organum melismático*, que ainda mantém algumas das características anteriores, como por exemplo os ataques homofónicos entre o *c.f.* e a voz livre. Entrando no século XII, o *discantus* passa a ser escrito num registo superior ao *c.f.* dando origem a novas formas tais como o *conductus*. Gradualmente, esta forma irá abdicar da presença de um *c.f.* enquanto melodia base.

1.2 - No auge da polifonia

Designa-se por *Ars Antiqua* a evolução polifónica ao longo dos dois últimos séculos, especialmente na região de França, destacando-se a produção musical que nasceu da *Escola de Notre Dame*. Como principais características da escrita musical, destacam-se para além dos paralelismos de 4ª, 5ª e 8ª, a implementação da melodia, dos tempos e compassos, tudo isto como consequência do crescente número de vozes que os compositores teimaram em usar nas suas obras. Todas estas inovações têm por definição *Ars Mensurabilis*³.

Com a entrada *Ars Nova*, a escrita em estilo vocal acompanhado foi marcada pelo aparecimento de novas formas musicais como a *ballade*, *rondeau* ou *motete*. Em paralelo com estas formas, a grande arte da escrita vocal polifónica atingiu o seu auge ao longo do período

² Encadeamentos de acordes de sexta que resolvem num acorde de quinta/oitava.

³ Conceito que data do século XV, aquando do auge da polifonia, em que todas vozes da escrita polifónica mantêm a mesma importância, contrariando o uníssono do cantochão primitivo.

renascentista. Assim, a escrita puramente vocal libertou-se praticamente do conceito e da tirania do *c.f.*, embora exista algumas ténues reminiscências ao canto gregoriano. Para além disso, não existe qualquer intervenção instrumental, reatando-se as tradições religiosas, tendo como grande característica musical o princípio da imitação gestual nas diferentes vozes. Estes processos imitativos tiveram a sua origem escola *Franco – Flamenga*, sendo expandidos por todo o sul da Europa, especialmente em Portugal, Espanha e Itália. Graças a esta expansão da escrita polifónica, que a técnica contrapontística atingiu todo o seu auge e esplendor na criação de grandes obras para um elevado número de vozes diferentes⁴, utilizando todas as formas possíveis de variação de um determinado tema. Todos esses processos assentavam essencialmente sobre o princípio da imitação, sendo posteriormente utilizados nas épocas seguintes, e essencialmente na implantação de uma nova forma musical: a *fuga*.

Entre o período clássico e os dias de hoje, a linguagem polifónica não foi alvo de grandes evoluções, seguindo um pouco os moldes da fuga barroca ou da escrita imitativa do período renascentista. Com a entrada no século XX, a polifonia começou novamente a ganhar relevo quando **Anton Webern** explora a melodia de timbres nas suas séries. Essa exploração consiste na distribuição das linhas melódicas por todo espaço orquestral, criando alguns momentos de contraponto nas suas obras. No entanto, é em meados da segunda metade do século XX que a escrita polifónica ganhou um novo fôlego, sendo reafirmada nos anos sessenta por **György Ligeti**. Essa afirmação abriu caminhos para outros compositores a explorarem⁵.

⁴ Exemplo da *Missa Papa Marcelli* de **Giovanni Pierluigi da Palestrina**.

⁵ Nos anos setenta, compositores como **Xenakis** ou **Penderecki** continuam a explorar as densas massas sonoras com base numa complexa escrita polifónica. No entanto, salienta-se que a escrita destes dois compositores não é tão rigorosa como a de **Ligeti**, uma vez que este último discrimina ao pormenor todos os parâmetros; já os anteriores recorrem a algumas notações gráficas para representarem os efeitos pretendidos, tendo em conta que alguns dos parâmetros não são detalhados ao pormenor. Um exemplo concreto pode ser encontrado no ritmo, uma vez que a ausência de valores é substituída uma indicação temporal. Esta situação pode ser encontrada em obras como a *Metastasis* de **Xenakis** ou a *Utrenja* de **Penderecki**.

2 - A génese da Micropolifonia

*“... the ideia of micropolyphonic webs was a sort of inspiration that I got from working in the studio, putting pieces together layer by layer. I was very much influenced too by older music, by the very complex polyphony of Ockeghem, for exemple: after all, I had been a teacher of counterpoint. But it was studio work that gave me the technique. For instance, I had to read up psychoacoustics at that time, and I learned that if you have a sequence of sounds where the difference in time is less than fifty milliseconds then you don't hear them any more as individual sounds. This gave me the idea of creating a very close succession in instrumental music, and I did that in the second movement of **Apparitions** and in **Atmosphères**. But the idea of a completely static music, like in the first movement of **Apparitions** that was something I'd had in Budapest. This kind of cluster thinking I think came probably from the area of Bartók, much more than from the Viennese. For me, though, yes, it was something quite new.”*⁶

Com base na citação anterior, será feita uma breve contextualização histórica que ajudará a compreender o nascimento de uma nova linguagem musical: a *Micropolifonia*.

No final da década de cinquenta, **Ligeti** realizava um estágio de música electrónica nos estúdios de Colónia. Foi durante essa estadia que começaram a surgir as primeiras ideias face a uma nova abordagem à escrita polifónica. Essas ideias começaram a ganhar forma na cabeça do compositor, enquanto compunha uma série de três obras electrónicas, das quais faziam parte “*Glissandi*” de 1957, “*Artikulation*” de 1958, e uma obra que nunca chegou a ser composta, mas que foi denominada de “*Atmosphères*”. Sobre a última, o compositor começou a pensar na sobreposição de um elevado número de vozes e na independência de cada uma delas. Ao contrário do que acontece na versão final, esta não explora os clusters mas sim diferentes combinações harmónicas e diferentes combinações de tons. Ainda antes de surgir a ideia de compor uma obra com um elevado número de vozes independentes, já tinha sido feita uma pequena experiência em termos micro à volta desta ideia com a obra “*Artikulation*”. Nesta, o compositor começou por pensar em gestos contrapontísticos independentes entre

⁶ Griffiths, Paul 1983: 26 – excerto da entrevista concebida pelo compositor para o seu livro *The Contemporary Composers: György Ligeti*.

objectos graves e agudos, distribuindo-os por quatro canais. É com base nestas características que a ideia da sobreposição de vozes independentes começou a ser pensada e posteriormente desenvolvida. Retomando a terceira obra de música electrónica, esta tinha como objectivo sobrepor quarenta e oito vozes, o que acabou por não se concretizar devido à impossibilidade dos recursos técnicos da época. Mesmo assim, o compositor não deixou morrer essa ideia, recorrendo a um grande efectivo orquestral para a desenvolver, acabando por dar origem à versão definitiva de *“Atmosphères”*.

A composição desta obra veio trazer um novo fôlego à música cromática da época, visto que a escrita serial atingira um elevado ponto de saturação. Assim, as já referidas sobreposição de vozes a uma pequena distância intervalar⁷ dão origem a densos agregados harmónicos que caracterizam uma grande parte do discurso. Para além destas, a presença do contraste de timbres e dinâmicas são um factor determinante para o desenvolvimento do contínuo sonoro da obra. Outra grande característica assenta sobre a alternância de momentos sonoros que vão desde a “extrema” violência, passando por momentos de ambientes misteriosos, bem como momentos de ecos estáticos. *“Atmosphères”* pode ser assim considerada como música estática, visto que o seu todo origina uma densa massa sonora quase sem movimento, que se caracteriza apenas como mudanças harmónicas, originados pela condução individual de cada voz.

Antes de compor *“Atmosphères”*, **Ligeti** já tinha escrito a obra *“Aparitions”*, cujo segundo andamento marca o início da micropolifonia. No entanto, é com a obra *“Atmosphères”* que o compositor desenvolve a ideia e o conceito de música estática, dando a conhecer um novo estilo de música orquestral. Este estilo é caracterizado pela individualidade das melodias, harmonias e ritmos, que se fundem entre si num ambiente totalmente denso, sem que nenhuma voz se evidencie no meio das outras. Assim, a fusão da totalidade das vozes determina o carácter musical, sendo que o resultado final é um conjunto de nuvens de som, cuja designação se insere dentro do conceito em estudo. Outro aspecto de grande relevo assenta sobre o uso de clusters cromáticos e diatónicos, bem como na alternância do movimento rítmico.

⁷ A maior parte dos intervalos usados assentam sobre segundas menores e maiores.

Um factor importante que influenciou a criação da micropolifonia foi o recurso ao pensamento polifónico da renascença, que teve como principal fonte de inspiração a complexa polifonia do compositor **Johannes Ockeghem**. A sua música recorre a uma forte interligação de linhas melódicas, deixando para segundo lugar as noções de compassos e cadências. Para além destas, a divisão em secções torna-se quase imperceptível devido ao fluxo sonoro de todas as vozes. As melodias são complexas, uma vez que misturam valores curtos, irregulares e sincopados, dando origem a uma condução rítmica de carácter livre, que não depende de uma determinada divisão métrica. Relativamente à escrita polifónica, salienta-se o recurso à técnica canónica desenvolvendo-a com base nos vários tipos de cânon. Os mais usados por **Ockeghem** são o cânon de proporções e o enigmático, uma vez que o primeiro dá origem a tempos e ritmos diferentes, enquanto no segundo não é indicado o intervalo de entrada entre cada uma das vozes. A relação destas características com a música de **Ligeti** pode ser observada no andamento *Kyrie* do seu *Requiem*.

Face às características expostas, a micropolifonia é vista como o ponto de clímax de toda a escrita polifónica ao longo de todos os períodos da história. Esta teve o seu auge durante a década de sessenta, englobando toda a produção de **Ligeti** entre “*Aparitions*” e “*Lontano*”. Posteriormente, a sua aplicação à composição acabou por passar despercebida, devido ao aparecimento de novas expressões musicais, tais como o *Minimalismo* ou o *Pós Modernismo*.

3- Noção de Micropolifonia

*“Micropolyphony is microscopic counterpoint, an internally animated yet dense texture in which large numbers of instruments play slightly different versions of the same line.”*⁸

Para se poder definir de forma exacta o conceito em estudo, é necessário compreender e confrontar algumas das ideias que estão na sua origem. Para o efeito serão colocadas algumas questões, cujas respostas serão apresentadas sob a forma de tópicos, que agrupados entre si darão origem à definição final do conceito.

- Será a *Micropolifonia* uma variante da polifonia renascentista?
- Uma sucessão de acontecimentos sonoros encadeados uns nos outros, poderá estar na base de concepção da escrita *micropolifónica*?
- Poder-se-á definir *Micropolifonia* como uma linguagem à base densas massas sonoras?

Para dar resposta a estas questões é preciso ter em conta algumas considerações:

- A noção apresentada por **Ligeti**⁹;
- A audição das principais obras escritas durante a década de sessenta;
- O confronto das características resultantes da audição anterior;

- Fusão de várias harmonias que lentamente se desenvolvem ao longo do tempo físico da obra;
- Diferentes melodias, ritmos e timbres, sobrepostos em simultâneo;
- Diferentes linhas polirítmicas, em registos diferentes, não se distinguindo a individualidade de cada uma delas;
- Derivação do contraponto medieval, com base nas ilimitadas possibilidades de sobreposição de várias melodias;
- Camadas de acontecimentos sonoros, com ausência de melodia ou ritmo, que evolui sob o ponto de vista da textura;
- Sobreposição de várias melodias, oriundas da música electrónica, produzindo um efeito sonoro estático;
- Estrutura sonora que prescinde do ritmo e da melodia, e que utiliza a harmonia como forma de variação ao longo da obra;
- Combinação intervalar facilmente reconhecível, que se desenvolve com o decorrer da obra;
- Texturas harmónicas com base numa escrita densamente polifónica;
- Quebra das fronteiras tanto da harmonia, da melodia, bem como do ritmo;
- Uma mistura de cores;
- Novo estilo que mistura a cor musical com o contraponto;

Tabela nº1: Características da escrita Micropolifónica

⁸ Steinitz, Richard 2003: 103.

⁹ Consultar a bibliografia referente ao compositor.

As hipóteses apresentadas anteriormente são elementos viáveis para uma futura definição do conceito, no entanto é necessário confrontá-las e analisá-las para uma melhor compreensão da noção em estudo.

Começando por uma leitura vertical a todas as hipóteses, conclui-se que todos os parâmetros musicais estão interligados. O exemplo seguinte reforça esta ideia de interacção: “*são diferentes melodias, ritmos e timbres, sobrepostos em simultâneo*”. Esta ideia tem por base a mistura das várias linhas melódicas, rítmicas e tímbricas, resultando numa densa textura que é determinada pelo elemento harmonia. Essa mistura e o respectivo resultado sugerem a noção de escrita polifónica, que por sua vez remonta a outras das hipóteses apresentadas pelo quadro anterior. Veja-se alguns exemplos: “*sobreposição de um elevado número de vozes com micro variações de altura e duração*”; “*texturas harmónicas com base numa escrita densamente polifónica*”. O confronto destas duas ideias tem a necessidade de recorrer à questão dos elementos base como parte integrante de cada uma das vozes, uma vez que a abordagem individual e colectiva a cada um dos três elementos base ajudará na definição do conceito.

As ideias anteriormente citadas recaem numa outra afirmação, que pode ser analisada e confrontada com outras linguagens musicais segundo os mesmos pontos de vista que a música micropolifónica. Assim, a micropolifonia pode ser observada como “*a quebra das fronteiras tanto da harmonia, da melodia, bem como do ritmo*”. Comparando esta ideia com o exemplo de uma sonata clássica, verifica-se que todos elementos têm o seu grau de importância no contexto em que está inserido. No caso da forma sonata, cada elemento tem a sua importância em momentos separados: enquanto um determinado elemento se evidencia, os outros acompanham-no de uma forma mais discreta. Relativamente à linguagem micropolifónica, a ideia de solo/acompanhamento deixa de existir, dando lugar à independência de cada elemento cujo grau de importância é o mesmo para todos os elementos.

Outras ideias que geram alguma discussão podem ser encontradas nos seguintes exemplos: micropolifonia “*é uma mistura de cores*” ou então “*é um novo estilo que mistura a cor musical com o contraponto*”. Começando por falar da questão das “*cores*”, pode-se associá-la a um ou mais timbres, ou até mesmo uma sucessão de harmonias¹⁰. Neste caso concreto, o significado

¹⁰ Aqui podemos recordar o pensamento **Olivier Messiaen** que associou determinado grupo de harmonias às cores do arco-íris.

mais lógico seria a combinação de diferentes elementos¹¹, em que cada um deles pode ser associado a um determinado objecto. Assim, a junção destes origina uma determinada textura, que poderia ser comparada a um arco-íris, ou então a uma cor secundária originada pela mistura de duas cores primárias.

Relativamente à questão do “*estilo que mistura a cor musical com o contraponto*”, esta também poderá levantar uma questão ambígua.

➤ Será a *Micropolifonia* um estilo, uma linguagem ou uma técnica?

Confrontando as hipóteses propostas pela questão anterior, considera-se que cada uma delas terá um papel fundamental na definição do conceito. Em primeiro lugar é abordada a técnica contrapontística com que **Ligeti** desenvolveu as suas obras. Assim, a escrita heterofónica entre as várias vozes resulta em densas texturas, que caracterizam a sua produção dos anos sessenta. Este tipo de escrita deu origem ao seu estilo que por sua vez foi implantado enquanto linguagem musical, marcando a criação musical nos inícios da segunda metade do século XX.

Analisando a segunda parte da afirmação inicial, observa-se que a abordagem à “*mistura da cor musical com o contraponto*” define a maneira de escrever música micropolifónica. Assim, a partir da sobreposição dos vários elementos musicais é criada uma densa massa sonora de maior ou menor grau de tensão, cujo resultado final é definido como um contraponto tímbrico.

As restantes ideias proposta pela tabela nº1 poderiam ter sido analisadas, no entanto as suas conclusões finais iriam de encontro com as conclusões já abordadas.

Após o confronto das várias ideias sobre o conceito em estudo, é apresentada a definição de **Ligeti**, tendo por base a já citada afirmação de **Richard Steinitz** no seu livro “*Music my Imagination*”¹². Para o compositor, a micropolifonia é um contraponto a nível microscópico, com base numa densa e enérgica textura, distribuída por um elevado número de vozes, que apresenta diferentes versões da mesma linha melódica. É também um fluxo harmónico no qual as harmonias não mudam inesperadamente, mas que entretanto se fundem umas nas outras,

¹¹ Melodia, ritmo, timbre.

¹² Ver citação da página 11.

combinando uma determinada qualidade intervalar que evolui gradualmente em nuvens sonoras, dando origem a novas combinações intervalares.

Comparando a definição do compositor com as hipóteses apresentadas pelo quadro anterior, chega-se à seguinte definição. *Micropolifonia* é um denso e complexo contraponto melódico, rítmico e tímbrico, cujo resultado final assenta em densas texturas rítmico/harmónicas.

4 - Elementos Estruturais da Linguagem Micropolifónica

Toda a escrita polifónica tem como ponto de partida uma linha melódica, que ao longo do discurso musical será alvo de vários processos de transformação. Esses processos incidem essencialmente sobre os princípios da imitação, variação e desenvolvimento, dando origem ao aparecimento de outros elementos. O exemplo da harmonia é o resultado de alguns momentos de verticalidade da sobreposição de várias linhas melódicas. O seu objectivo é criar momentos de tensão ou distensão, afirmando uma determinada progressão dentro de um determinado fragmento ou obra, tendo em consideração o contexto e as características em que é aplicado.

No caso concreto da micropolifonia vários elementos estão em jogo. Elementos como a melodia, o timbre, a harmonia ou ritmo, têm como objectivo a determinação do ponto de partida de uma obra ou parte da mesma. Posteriormente, esse ponto de partida ramificar-se-á gradualmente até alcançar um novo objecto, podendo ou não retomar à sua origem. Esse possível retorno poderá assentar num novo ponto de partida no espaço formal da obra¹³, ou então reforçar um determinado momento de clímax da mesma. Tomando como exemplo uma simples nota, pode-se observar que esta desdobrar-se-á gradualmente em direcção a outras vozes, dando origem a um ou mais agregados sonoros conforme se pode ver no exemplo seguinte.



Exemplo nº1: Ramificação de uma nota em direcção a um agregado

Se o ponto de partida for uma determinada linha melódica em contraponto com ligeiras variações da mesma, o resultado final será uma densa massa sonora, que ao longo do seu percurso horizontal marcará verticalmente certos momentos de tensão harmónica – esses momentos serão apresentados sob a forma de agregado.

¹³ Referência a uma possível divisão formal da obra, seja ao nível da macro ou micro estrutura.



Exemplo nº2: Sobreposições e Variações do tema principal do Kyrie – Requiem de Ligeti

No caso do ponto de partida ser um agregado, este poderá dar origem a várias melodias ou fragmentos melódicos sobrepostos, como também poderá decompor-se até atingir uma nota só.

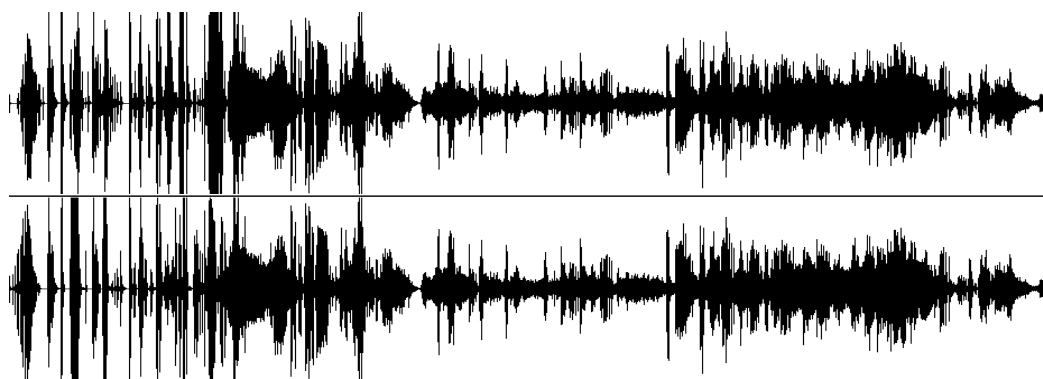


Exemplo nº3: Transformação de um agregado em linhas melódicas – Comp. 192 – 198, obra De Profundis



Exemplo nº4: Decomposição gradual de um agregado

Se o ponto de partida for o timbre, e se a sua evolução e transformação ocorrerem de forma gradual, pode-se concluir que um determinado ponto de partida culminará num gesto diferente do mesmo, ou numa variação do gesto original, dependendo do contexto em questão¹⁴. No caso do exemplo seguinte, é demonstrado graficamente o gesto inicial de uma obra electroacústica, composta com base em dois motivos de origem percussiva e vocal, segundo a ordem de entrada dos mesmos na exposição da obra¹⁵.



Exemplo nº5: *Forma de onda do início da obra electroacústica “A origem das origens”*

Após a exposição de alguns dos pontos de partida para a construção de uma obra, chega-se à conclusão que os mesmos poderão ou não ser alvo de variadas transformações até atingir um novo e diferente gesto, acentuado por um maior ou menor grau de tensão.

Retomando a questão dos elementos que constituem a linguagem micropolifónica, eles interligam-se segundo esta ordem hierárquica: *Melodia, Ritmo, Timbre, Harmonia, Forma*; no entanto salienta-se que esta ordem não é obrigatória aquando da sua aplicação na prática analítica e composicional.

Em primeiro lugar será apresentado o elemento melodia, a partir do qual os outros vão surgindo de forma natural e instantânea. Entre eles existe sempre uma forte interligação, pois todos dependem de si próprios e dos outros. Qualquer melodia que se ouça, apresenta de

¹⁴ Ouvir o início da obra *A Origem das Origens* na gravação em anexo.

¹⁵ Idem.

forma automática um determinado desenho rítmico, seja ele de carácter livre¹⁶ ou rigoroso. A simultaneidade destes apresenta o parâmetro timbre.

Após a exposição dos principais elementos, outros serão gerados com base nos anteriores. O exemplo da melodia enquanto material de base em contraponto com outras linhas melódicas de diferentes ou idênticas características resultará numa densa massa sonora. Desse resultado serão extraídos alguns pontos, cujas características homofónicas e polifónicas determinam um novo elemento: a harmonia. É a partir desta que na composição micropolifónica, se determina o maior ou menor grau de tensão, cujo percurso ao longo da obra determinará um outro elemento que irá dar corpo à mesma: a estrutura formal. Na maior parte dos casos esta resume-se a um contínuo sonoro, no entanto se for dividida do ponto de vista micro estrutural, poder-se-á encontrar vários tipos de formas. Como exemplos podem-se observar estruturas formais como as sucessões em blocos¹⁷, ou até mesmo formas musicais do passado, como a fuga ou a forma sonata¹⁸. No entanto é importante referir que muitas das vezes estes exemplos formais podem não ser muito perceptíveis à primeira vista uma vez que se entrelaçam de tal maneira com o contínuo sonoro¹⁹, sendo a sua percepção auditiva uma tarefa muito difícil e por vezes quase nula²⁰.

Finda a introdução sobre os elementos integrantes da composição micropolifónica, será feita uma breve abordagem individual a cada um deles, bem como a sua ligação ao conceito em estudo.

4.1 – Melodia

Definir melodia não é uma tarefa fácil, uma vez que se trata de um conceito por vezes muito vago e sempre relativo, no entanto existe sempre uma ideia geral sobre o conceito. Antes de ser dada uma definição concisa é preciso ter em conta dois factores importantes: a melodia enquanto objecto temático, e a melodia como organização de alturas. Tendo em conta esta

¹⁶ Exemplo do Canto Gregoriano.

¹⁷ Referência às “**Cadeias de Markov**” um dos muitos processos de formalização utilizados por **Iannis Xenakis**.

¹⁸ Divisão formal da obra “*De Profundis*”, abordada no terceiro capítulo deste trabalho.

¹⁹ Um caso concreto da dificuldade da percepção auditiva está presente na obra “**Ágios O Theos**”, também abordada no terceiro capítulo.

²⁰ Em muitos dos casos, uma determinada estrutura formal só é perceptível através da abordagem analítica, tendo em conta a dificuldade da sua identificação através da audição.

situação, a melodia é definida como uma sucessão de sons organizados segundo um princípio lógico mais ou menos livre, tendo em conta o contexto e linguagem em que está inserido.



Exemplo nº6: Tema inicial da obra *Lux Aeterna* de Ligeti

O elemento melodia enquanto sucessão de alturas traz agregado a si os elementos ritmo e timbre, dando origem à melodia enquanto motivo temático de uma determinada obra. No entanto deve-se distinguir as duas funções que a compõem: sucessão de alturas ou objecto temático. A sua aplicação na prática analítica é, na maior parte dos casos, feita com base na abordagem temática. No caso da música do século XX, para além do objecto temático, a melodia poderá ser abordada sob o ponto de vista da sucessão de alturas²¹.

Na escrita polifónica, a abordagem melódica poderá ser abordada de diversas maneiras. Tomando como exemplo uma obra do período renascentista, a primeira preocupação é observar a melodia de um ponto de vista temático, e a partir desta compreender os diversos processos de desenvolvimento ao longo de todo o discurso. No entanto, antes de se abordar as variadas formas de desenvolvimento temático, é preciso compreender a melodia do ponto de vista sucessão de alturas. Essa compreensão tem como objectivo abordar o carácter harmónico, modal ou tonal, e no caso da música do século XX, observar a existência ou não de um objecto temático. Um exemplo concreto pode ser encontrado na obra *Atmosphères* de **Ligeti**, cuja inexistência de uma melodia enquanto objecto temático é uma constante²².

A exploração do elemento melodia, face à linguagem micropolifónica, exerce várias e importantes funções. Em primeiro lugar, a melodia como sucessão de alturas resume-se a um pequeno conjunto de notas, que pode determinar o objecto temático. A sobreposição de vários objectos da mesma natureza irá dar origem ao elemento harmonia, que será abordado posteriormente neste capítulo. Outra função da melodia é a sua distribuição pelo espaço

²¹ Referência à teoria das alturas: *Pitch Class*.

²² Aspectos analíticos desta obra serão abordados no segundo capítulo deste trabalho.

tímbrico²³, onde cada nota ou grupo de notas irá dar origem a outras melodias ou variação da mesma. Essa distribuição determina o carácter estático desta linguagem, em conjunto com a gradual evolução do discurso. Outra forma de explorar a melodia consiste na acentuação de determinadas notas, cuja importância caracterizará os elementos estruturais e de desenvolvimento temático de uma determinada obra.

4.2 - Ritmo

Tal como aconteceu com a melodia, a definição irá ter por base algumas considerações para posteriormente se chegar a uma noção relativamente concisa. A sua abordagem também é feita segundo dois pontos de vista.

Em primeiro lugar, o ritmo pode ser definido como uma consequência directa da melodia, ou como um objecto temático. Mesmo assim, e seguindo estes dois pontos de referência, a sua definição continuará a ser muito vaga, uma vez que esta terá de ser enquadrada e adaptada ao contexto em que o elemento está a ser estudado. Tomando como exemplo o ritmo como consequência directa da melodia, este está sempre dependente da construção melódica a que está agregado, nunca esquecendo que a melodia enquanto objecto também depende de um ou mais padrões rítmicos. A sua organização ao longo do discurso musical poderá ser de carácter livre ou rigoroso, segundo as características da obra em questão²⁴. Caso se esteja na presença de um texto é este que determina o ritmo, uma vez que a palavra possui um ritmo natural e pré-definido. Do ponto de vista temático, e sem a existência de uma melodia, o ritmo continuará sempre a depender de um outro elemento: o timbre.

Após a exposição destas considerações, definir ritmo de uma forma simples é dizer que este consiste numa repetição cíclica e temporal de um determinado objecto. Para completar esta definição é preciso ter em conta algumas das principais características deste elemento. A sua associação à palavra é abordada em situações extra musicais tais como a dança, e principalmente a poesia, onde a sua função é determinar a variação explícita da duração dos

²³ Referência à escrita em “*Klangfarbenmelodie*” – melodia de timbres, que remonta aos inícios do século XX, especialmente à música de **Anton Webern**.

²⁴ Com exemplo de uma estrutura livre pode-se observar o canto gregoriano, cujo ritmo depende só do texto; uma estrutura mais rigorosa pode-se encontrar por exemplo na música de **Olivier Messiaen**, principalmente quando são usados os padrões rítmicos retrogradáveis e não retrogradáveis.

sons face ao texto e, principalmente ao tempo físico. Quando o elemento ritmo se rege por determinadas regras, estas denominam-se por métrica. O seu estudo, a entoação e intensidade do seu discurso está a cargo da prosódia²⁵. No caso específico da música, todos os intérpretes lidam com o ritmo, principalmente os percussionistas que é quem mais estuda e desenvolve o ritmo como elemento principal de uma estrutura musical.

Numa abordagem à música ocidental, qualquer padrão rítmico relaciona-se com uma notação, que por sua vez implica uma determinada métrica. Assim, a pulsação ou velocidade de execução (batimentos/segundo) é chamada de tempo musical, enquanto a métrica pode ser de carácter simples ou composto.

Depois de exposta a noção de ritmo, a sua aplicação na música micropolifónica pode ser vista à luz da seguinte expressão: *Ritmo Versus Tempo*. Se o ritmo for apresentado apenas sob a forma de simples padrões ou grupos temáticos, resume-se apenas à noção de polirritmia; se o ritmo for apresentado em interacção com a melodia ou harmonia, a sua função é enriquecer ainda mais o micro contraponto entre as vozes, dando um maior realce ao conceito de polirritmia, cujo resultado final se resume a uma sensação de desfasamento rítmico, ou batimentos. Com base nisso e na análise de algumas obras micropolifónicas²⁶, a aplicação do elemento ritmo tem duas funções. Em primeiro lugar, pode ser abordado enquanto questão de tempo, cujo maior ou menor grau de tensão determina o carácter estático de uma obra²⁷. Noutras situações pode ser abordado enquanto sobreposição de vários padrões, dando origem a um maior movimento rítmico.



Exemplo n°7: Polirritmia



Exemplo n°8: Aplicação da polirritmia na linguagem micropolifónica

²⁵ Área da Fonologia que estuda a pronúncia das palavras.

²⁶ Ver segundo capítulo desta dissertação.

²⁷ Caso concreto das notas pedais na obra *Atmosphères*.

4.3 - Timbre

Em breves palavras, define-se timbre como a identidade de uma determinada fonte sonora que diferencia dois sons com a mesma frequência produzidos por diferentes fontes sonoras. Este é estudado, do ponto de vista físico, pela acústica e pela psicoacústica²⁸, no entanto pode também ser abordado sobre uma perspectiva analítica²⁹.

Enquanto objecto temático, o timbre é composto por quatro características: altura, intensidade, duração e cor. Se alguma destas características for alterada, faz com que o objecto em questão seja transformado. Tomando como exemplo um processo de transposição via edição digital, muitas vezes o resultado final é diferente do esperado já que este altera não só a cor, como também a duração. Outro exemplo de alteração dos parâmetros do som é a captação e o processamento de efeitos em tempo real de uma determinada fonte sonora, cujo resultado auditivo é a reprodução simultânea da fonte sonora juntamente com a alteração tímbrica da mesma via software³⁰, reproduzindo dois objectos em simultâneo.

Sob um ponto de vista analítico, o timbre é também visto como um elemento musical, podendo mesmo ser a característica base de uma qualquer obra³¹. A sua exposição e desenvolvimento podem ser observados em composições para instrumento solo, pequenos agrupamentos ou orquestra, bem como em obras com recurso a meios tecnológicos. A importância deste como elemento básico e estrutural só ganhou realce no século XX, devido às experiências realizadas em meados das décadas de quarenta/cinquenta, onde compositores como **Pierre Schaeffer** ou **Pierre Henry**³² recorreram a timbres provenientes de fontes sonoras concretas, captando-os e posteriormente transformando-os³³. No entanto, a exploração puramente acústica do timbre dos instrumentos serviu de material temático em algumas obras

²⁸ Ciência que relaciona a percepção auditiva com as sensações e emoções do ser humano. Esta é aplicada ao estudo da qualidade acústica de equipamentos, ambientes, veículos, etc, sendo uma das suas maiores preocupações o tipo de ruído e as sensações provocadas no homem, sem nunca esquecer o estudo do nível de ruído num determinado meio.

²⁹ **Pierre Schaeffer** estuda o timbre enquanto elemento da composição musical no seu "*Traité des Objets Musicaux*".

³⁰ Exemplo *Max-Mxp*.

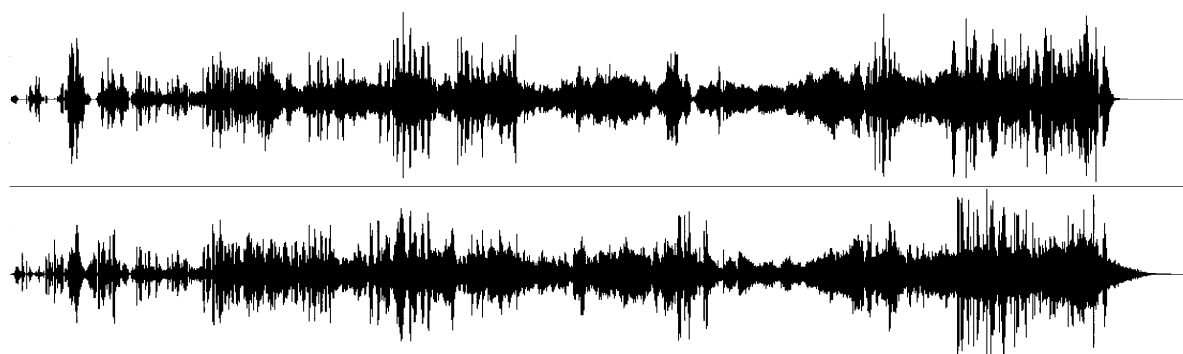
³¹ Esta situação é muito frequente na composição musical electroacústica, embora possa ser encontrada na composição puramente instrumental. Um bom exemplo em que o timbre é o elemento base pode ser encontrado na obra "*Threnody for the Victims of Hiroshima*" do compositor polaco **Krzysztof Penderecki**.

³² Pioneiros e precursores da Música Concreta.

³³ Princípios da Música Electroacústica.

do início da década de sessenta. Alguns exemplos podem ser encontrados nos quartetos de cordas do compositor polaco **Krzysztof Penderecki**.

No caso da micropolifonia, o timbre é analisado sob dois pontos de vista: em primeiro lugar como parâmetro de um determinado gesto, e posteriormente como objecto temático. No primeiro caso depende sempre do gesto que o acompanha, seja ele uma melodia ou um grupo de harmonias, cujo desenvolvimento se centra em torno da evolução e transformação gradual do referido gesto. No segundo caso, a sua abordagem segue o mesmo princípio da escrita polifónica, em que um determinado gesto musical funde-se entre si ou com outros gestos, percorrendo várias qualidades tímbricas. Um exemplo dessa situação pode ser encontrado na obra *As Origens das Origens*, cuja entrada gradual de várias qualidades tímbricas, a sobreposição de timbres com base nos mesmos e diferentes gestos musicais, a distribuição de um determinado gesto musical pelos vários timbres, bem como a transformação gradual de um determinado timbre em novos timbres.



Exemplo nº9: Forma de onda da obra *A Origem das Origens*

4.4 - Harmonia

*“La préoccupation majeure de **Liget** entre 1963 et 1967 est d’adapter aux grands ensemble micropolyphoniques un travail de composition axé sur la perception de certains intervalles ou harmonies devient de plus en plus net de Requiem à Lontano.”*³⁴

³⁴ Michel, Pierre 1985: 71.

Uma das grandes preocupações da escrita polifónica é a procura de uma direcção harmónica, com o intuito de explicar o resultado da condução melódica de cada uma das vozes. No caso da escrita micropolifónica, essa procura segue o mesmo princípio, encontrando-se em determinados pontos de uma obra. Esses pontos são marcados pela presença de momentos de carácter homofónico³⁵, embora a linguagem harmónica seja essencialmente uma consequência directa do elemento melodia, o que leva ao impedimento de uma definição concisa.

Na maior parte das obras micropolifónicas a harmonia é abordada sob o ponto de vista do contraponto melódico, no entanto poderá ser abordada de uma forma isolada, tendo como base os já referidos momentos de homofonia e a sua existência enquanto motivo temático³⁶.

Partindo da sua abordagem enquanto consequência melódica, esta poderá ser vista de duas maneiras: a distribuição da melodia pelas várias vozes³⁷ e a escrita em heterofonia. No primeiro caso, o uníssonos é o ponto de partida para o desenvolvimento harmónico. Este distribui uma linha melódica por todas as vozes dando origem a uma gradual sequência de agregados, tal como se pode observar no seguinte exemplo.

Exemplo nº10: Início da obra *Ágios O Theos*

³⁵ Alguns exemplos de uma escrita homofónica podem ser encontrados no início da obra *Atmosphères* ou nas secções intermédias da obra *Lux Aeterna* de Ligeti.

³⁶ A obra *Anno Mundi* tem como ponto de partida o elemento harmonia.

³⁷ Princípio de construção usado na obra *Ágios O Theos*.

Tal como na situação anterior, a escrita heterofónica resulta numa sequência de agregados, também ela marcada por alguns pontos de homofonia. Alguns desses pontos podem ser considerados momentos harmónicos. Um exemplo dessa situação pode ser encontrado na primeira parte da obra *Lux Aeterna*³⁸.

Outra forma de abordar a harmonia incide na sua análise enquanto elemento independente. Esta tem por base o ataque de um determinado agregado, que por sua vez desdobrar-se-á em diferentes linhas melódicas, que sobrepostas darão origem a outros objectos harmónicos. Um exemplo desta situação pode ser encontrado no início da obra *Anno Mundi*.



Exemplo nº11: Transformação agregado em melodias na obra *De Profundis* (Comp. 199 – 204)

Todos estes factores têm como objectivo comum a criação vários agregados, que ao longo do seu percurso determinam um novo elemento neste tipo de escrita: a forma. É durante todo este percurso que as principais características harmónicas de uma determinada obra ou fragmento da mesma, resultam num denso e complexo contínuo sonoro de maior ou menor grau de tensão, seja ela rítmica, melódica, ou tímbrica.

³⁸ Ver os apontamentos analíticos expostos no segundo capítulo.

Em suma, a linguagem harmónica na escrita micropolifónica resulta da sobreposição de um elevado número de vozes, tendo por base determinadas combinações intervalares. Essa combinação tem como objectivo procurar uma direcção harmónica, para além de a transformar de forma gradual ao longo de uma obra ou fragmento³⁹.

4.5 - Forma

O somatório de todos os elementos expostos resulta num denso contínuo sonoro ao qual se pode dar o nome de estrutura formal. Esta, ao contrário do que aconteceu com os anteriores elementos, define-se de uma forma concisa sem qualquer tipo de ambiguidade ou confronto entre hipóteses. A sua definição consiste na organização e estruturação do material sonoro entre as ideias iniciais e os respectivos processos configurativos, ao longo do tempo e do espaço de uma obra.

Para uma melhor compreensão da noção de forma, é necessário ter em conta as definições dos parâmetros constituintes da estrutura formal. Em primeiro lugar, o material sonoro é constituído por todo o tipo de sons, desde a melodia, harmonia, ritmo até ao timbre. Quanto aos processos configurativos podem-se dividir em dois tipos: a ordem estética que consiste no equilíbrio, no contraste e na diversidade do uso do material musical, e a ordem de carácter musical que consiste no manuseamento do material musical, segundo processos como a repetição, variação, transposição, entre outros. Por fim, as ideias iniciais – sejam elas musicais ou não - resumem-se ao material base que servirá de mote para a composição de uma obra.

A sua aplicação na música do século XX é observada segundo o grau de importância atribuído pelos compositores. Quando a forma tem um papel pouco relevante ao longo do discurso musical é explorada de uma forma livre, indo de encontro a correntes como o indeterminismo ou à forma aberta, muito exploradas por **John Cage** ou **Karlheinz Stockhausen**. Do lado extremo à liberdade formal encontram-se os rigorosos processos de

³⁹ Essa evolução pode ser encontrada nas obras *Lux Aeterna* e *Lontano* de **Ligeti**

formalização, a *Secção Áurea*, as *Cadeias de Markov* ou a *Série de Fibonacci*, muito exploradas nas obras de **Xenakis**⁴⁰.

Em micropolifonia, a abordagem formal depende sempre da organização e distribuição dos elementos constituintes e de toda a massa sonora ao longo do espaço temporal. Na maior parte dos casos, a macro estrutura resume-se a um simples contínuo sonoro, que em muitos casos pode ser denominada de forma em arco⁴¹. Esta tem origem num determinado ponto, movendo-se gradualmente até a um momento de clímax, retomando o mesmo ponto de origem.

Decompondo a forma em arco pode-se encontrar outro tipo de estruturas formais. Exemplos como a forma ternária simples podem ser encontrados nas obras *Atmosphères* ou *Lontano*, ou então a presença da forma sonata na obra *De Profundis*. Outra forma de dividir o contínuo sonoro é a sua organização em blocos, que pode ser encontrada em obras como o *Lux Aeterna* ou *A Origem das Origens*. As estruturas formais aqui citadas, muitas vezes passam despercebidas ao ouvinte, uma vez que a sua divisão não é claramente articulada como nas formas originais⁴².

Resumidamente, o elemento forma aplicado à linguagem micropolifónica, é considerada a interligação entre todos os elementos aqui abordados, cujo resultado é a transformação estática e gradual dos mesmos num único objecto denominado por contínuo sonoro.



Exemplo nº12: *Forma em Arco*

Após a exposição de todos os parâmetros e as respectivas possibilidades de combinação, conclui-se que todos eles são essenciais para determinar resultado final de uma determinada obra. Estes podem ser observados nos apontamentos analíticos expostos pelos capítulos seguintes, com base nos estudos de caso de algumas das obras micropolifónicas de **Ligeti**, bem como nas composições apresentadas para esta dissertação.

⁴⁰ Uma breve exposição sobre estes processos de formalização pode ser encontrada no capítulo “*Formalização matemática, novos meios de estruturação discursiva*” do livro “[in] *existências do som*”. Santana, Helena 2005: 81-92, Universidade de Aveiro.

⁴¹ Esta foi explorada por **Ligeti** em obras como *Atmosphères*, *Lux Aeterna* ou *Lontano*.

⁴² Ver segundo e terceiro capítulos desta dissertação.

Estudo de Caso

1- Introdução

Depois de uma abordagem teórica ao conceito de Micropolifonia, serão apresentados alguns apontamentos analíticos sobre algumas obras do compositor **György Ligeti**. Estes incidem nas principais obras compostas durante a década de sessenta, altura em que o compositor implantou esta tipo de escrita.

Este estudo poderia abordar outros compositores, tais como **Penderecki** ou **Xenakis**, cujo resultado final de algumas das suas obras assentam em densas massas sonoras. No entanto, a produção destes compositores não foi rotulada com base na noção de micropolifonia, uma vez que a exploração de todos os parâmetros não se apresenta de uma forma tão detalhada, tal como acontece nas partituras de **Ligeti**. Em alguns casos, estes compositores recorrem a notações menos convencionais para representar os efeitos sonoros pretendidos⁴³. Em suma, a forma de interpretar algumas passagens de algumas das suas obras é feita de uma forma mais ou menos aleatória, cujo objectivo é a aproximação do efeito sonoro pretendido pelos compositores.

Os apontamentos analíticos apresentados ao longo deste capítulo irão abordar as obras *Atmosphères*, *Requiem - Introitus/Kyrie*, *Concerto para Violoncelo - 1º andamento*, *Lux Aeterna* e *Lontano*. Estas terão como base de estudo os elementos apresentados pelo primeiro capítulo, bem como as respectivas relações entre eles e entre as obras. A sua escolha teve como principais factores a forma como o compositor explora os diferentes parâmetros em cada uma delas, e a exploração do mesmo tipo de processos composicionais entre diferentes obras. Um exemplo dessa exploração pode ser encontrado nas obras *Lux Aeterna* e *Lontano*, em que ambas usam o mesmo material temático na sua construção.

Antes das abordagens analíticas será apresentada uma breve descrição de toda a produção de **Ligeti**, para uma melhor compreensão da sua importância na história da música da segunda metade do século XX.

⁴³ Alguns exemplos podem ser observados em determinadas secções do 2º *Quarteto de Cordas* ou nas partes vocais e percussivas da oratória *Utrenja* de **Penderecki**.

2- Ligeti – O pai da Micropolifonia

*“As harmonias não mudam subitamente mas amadurecem umas dentro das outras [...] Uma combinação de intervalos claramente audíveis esbate-se pouco a pouco e a partir do nevoeiro cristaliza-se uma nova combinação de intervalos.”*⁴⁴

2.1 - Produção Musical

Falar da música de **Ligeti** sem entrar pelo domínio da análise musical, e por vezes no campo da história da música ou da etnomusicologia, torna-se um pouco complicado. Porém, irão ser descritas umas breves considerações sobre as principais características de algumas das suas obras, bem como os vários aspectos da sua linguagem musical.

A sua produção musical passou por três fases ao longo do seu percurso enquanto compositor. Na primeira fase seguiu um percurso estético na linha do seu compatriota **Béla Bartók**, com características técnicas tais como a polimodalidade, a bitonalidade, o cromatismo e até mesmo o atonalismo. Um exemplo dessa proximidade com o seu compatriota pode ser encontrado num ciclo de onze pequenas peças para piano intitulado *Musica Ricercata* (1951/53), sendo comparado com as peças do ciclo *Mikrokosmos*. Devido à pressão do regime comunista que na época se instalou na Hungria, a sua corrente estética seguia a via do realismo socialista⁴⁵. Querendo quebrar essas barreiras estéticas, a décima peça do referido ciclo para piano foi proibida de ser executada pelas autoridades, uma vez que as características da mesma incidiam muito no uso de intervalos de segundas menores, o que levou as mesmas autoridades a considerar que as características dessa obra eram decadentes. Essas ousadias composicionais levaram a que o compositor abandonasse a Hungria e se instalasse em Colónia, onde teria liberdade exprimir e desenvolver as suas ideias.

Durante a estadia em Colónia, **Ligeti** dedicou-se à composição de obras electroacústicas, estando prevista a composição de três obras. Dessa previsão, apenas duas obras foram compostas, uma vez que a terceira não passou de uma ideia, que mais tarde se viria a realizar num formato puramente instrumental.

⁴⁴ Bosseur, Dominique e Jean-Yves, 1990: 119

⁴⁵ Estilo artístico oficial da União Soviética imposto pelo regime político entre 1930 e 1960, aplicado a todas as manifestações culturais e artísticas.

Com a composição da obra *Atmosphères* para orquestra (1961), a sua produção entra numa nova fase, que tem por base uma escrita micropolifónica. Essa escrita consiste num complexo contraponto melódico, rítmico e tímbrico, cujo resultado é uma densa e complexa fusão de harmonias, muitas vezes denominada por “*nuvens de sons*”. Também é conhecida como a técnica polifónica da “*densidade sonora*” – heterofonia.

A década de sessenta foi marcada pela produção de obras que seguiram o mesmo princípio de composição: a micropolifonia. A sua génese teve origem durante o processo de composição das obras electroacústicas, com especial incidência na ideia da sobreposição de um elevado número de vozes independentes. A impossibilidade de colocar em prática essa mesma ideia nas obras electroacústicas fez com que o compositor recorresse a um grande efectivo orquestral, desenvolvendo e explorando a noção de densas massas sonoras. Obras como *Atmosphères* (grande orquestra), *Requiem* (grande orquestra, coro e solistas vocais), *Lontano* (grande orquestra), ou *Lux Aeterna* (para coro misto a 16 vozes), abandonaram a melodia, a harmonia e o ritmo enquanto elementos independentes, centrando-se no contraponto entre três e no respectivo resultado.

A década de setenta marca uma nova etapa na produção de **Ligeti**. O abandono das nuvens de som e do cromatismo total veio dar lugar à exploração de características oriundas da música africana, sendo a principal fonte de inspiração os padrões rítmicos praticados pelos *pigmeus*⁴⁶. As primeiras obras ainda demonstram algumas características exploradas na década anterior. Alguns exemplos são encontrados nas obras orquestrais *Melodien* de 1971 e *San Francisco Polyphony* de 1973/74. Antes de encerrar a década de setenta, compõe a sua grande ópera *Le Grand Macabre*, estreada em 1978. Esta, do ponto de vista da representação, explora o teatro do absurdo⁴⁷, para além de fazer referências à escatologia⁴⁸.

As décadas de oitenta e noventa continuam marcadas pelos referidos padrões rítmicos e pelo uso de uma menor densidade cromática, dando relevo a uma escrita polimodal à base de

⁴⁶Caçadores que vivem nas florestas equatoriais de África, cuja etnia é caracterizada por pessoas de estrutura inferior a um metro e meio.

⁴⁷ Forma de teatro moderno que, na criação do enredo e no diálogo das personagens, utiliza elementos chocantes do absurdo e do ilógico, com o objectivo de reproduzir directamente o desatino e a falta de soluções em que o homem e sociedade estão imersos.

⁴⁸ Parte da teologia e filosofia que trata dos últimos eventos na história do mundo ou do destino final do género humano; também se relaciona com os conceitos *messiânico*, *pós vida* e *alma*.

tríades deslocadas no espaço temporal. Alguns desses exemplos podem ser encontrados no *Concerto para Piano e Orquestra* (1985), no *Concerto para Violino e Orquestra* (1992), ou nos *Estudos para piano* (Vol.1- 1985, Vol.2 – 1988-94, e o Vol.3 195-2001).

Com a entrada no século XXI, a sua produção foi relativamente curta, destacando-se apenas *Síppal, dobbal, nádihegedűvel: Weöres Sándor verseire* (2000) e uma revisão do seu *Concerto de Hamburgo para trompa e orquestra de câmara* (1998-99) revisto em 2003.

3 - Atmosphères

Originalmente pensada para ser uma obra de música electroacústica, esta peça nunca chegou a ser realizada devido à falta de recursos técnicos para por em prática o efeito de sobreposição de um elevado número de vozes. No entanto, o compositor não deixou morrer esta ideia, recorrendo a um grande efectivo orquestral para colocá-la em prática.

Escrita em 1961, tem como principal objectivo a exploração de várias texturas tímbricas, que fundidas entre elas resultam num denso contínuo sonoro de carácter harmónico e contrapontístico. Este resultado foi obtido com base no recurso a alguns parâmetros que caracterizam a escrita micropolifónica, e que neste caso assenta principalmente no timbre e na harmonia. Quanto aos restantes elementos, estes surgem por consequência directa dos anteriores. Assim, a harmonia resume-se apenas à sobreposição de clusters cromáticos e diatónicos expandidos a todos os registos e coloridos orquestrais, cuja importância tem um papel relevante na forma. Relativamente ao contraponto, este tem por base a sobreposição de independentes linhas melódicas, bem como a distribuição canónica tanto da melodia como do timbre. Já o ritmo consiste no constante contraste de unidades metronómicas, bem como no contraste expressivo do movimento. Outra característica deste elemento assenta não só nas diferentes durações de cada secção, como também no uso da polirritmia ao longo de toda a obra, excepto na presença de longas pedais harmónicas em clusters, que caracterizam o motivo inicial da obra. Por fim o elemento forma tem por base a fusão dos anteriores elementos.

A ideia de uma construção com base em processos lentos e graduais, sem qualquer tipo de perfil rítmico nem de alturas concretas, provém de um factor estético. Este tem por princípio a possibilidade da construção de uma obra musical com base num som puro, que se desenvolve de forma gradual em sons complexos. Comparando esta ideia com a obra em estudo, observa-se que *Atmosphères* parte de um simples cluster cromático, que se transforma gradualmente em simultâneas sobreposições de si próprio. Estas consistem em complexos objectos sonoros, cujos contrastes rítmicos e tímbricos são distribuídos de forma canónica. Outra ideia aqui presente é obtida a partir do mesmo simples objecto, cujo seu desenvolvimento assenta num efeito de maior ou menor tensão, confrontando as noções de ordem e caos.

A inexistência de noções como melodia, harmonia ou ritmo, são uma constante ao longo de toda a obra. No entanto, a presença de diversas texturas e respectivas transformações servirão

de mote para o seu desenvolvimento. Para além disso, estas também serão determinantes para a compreensão de toda a estrutura formal e a respectiva evolução tímbrica.

Falar da forma em geral, é salientar mais uma vez a presença de um contínuo sonoro que o próprio **Ligeti** apelidou de “*forma em arco*”. Esta depende sempre de aspectos precisos, tais como os registos e as dinâmicas. No entanto, pode-se resumi-la a uma simples macro estrutura, com base na tradicional expressão formal “ABA”. Salienta-se que esta divisão formal não corresponde ao padrão clássico, tendo em conta que neste caso cada parte não depende da melodia e harmonia, mas sim das texturas tímbricas, dinâmicas, ritmo, que só aparece no decorrer da segunda parte, e especialmente das alturas de cada um dos estratos sonoros.

Esta divisão tem por princípio a questão da dinâmica. Assim, a mudança da primeira para a segunda parte tem como clímax o *fortíssimo* presente no naípe das cordas. Na passagem da segunda para a terceira parte, o momento de clímax é marcado por um *decrecendo* total nas cordas em contraponto com um silêncio presente nos sopros. Com base nesta divisão, cada uma das partes subdividir-se-á em pequenas secções, que ajudarão a compreender o desenvolvimento tímbrico de toda a obra.

A			B					A'	
Comp.1 – 53			Comp.53 – 65					Comp.66 – 110	
<u>Parte</u>	<u>Sec.1</u>	<u>Ponte1</u>	<u>Sec.2</u>	<u>Ponte2</u>	<u>Sec.3</u>	<u>Ponte3</u>	<u>Sec.4</u>	<u>Ponte4</u>	<u>Sec.5</u>
A	1 - 8	9 - 13	14 - 20	20 - 22	23 - 28	29	30 - 39	40 - 43	44 - 53
B	—	—	—	—	—	—	—	—	—
A'	66 - 75	76 - 77	78 - 84	85 - 87	88 - 102	103 - 110	—	—	—

Tabela nº2: Divisão Micro e Macro Estrutural

Analisar a forma *Atmosphères* depende sempre do parâmetro timbre, uma vez que a interligação entre as várias secções dá origem à já referida “*forma em arco*”. Independentemente da diferença do número de secções entre A e A', o mesmo tipo de gestos é exposto em ambas as secções, contrariando as características de B. Por sua vez, esta parte não apresenta uma divisão em secções, devido à forte presença de uma escrita contrapontística. No entanto, salienta-se que a sua composição assenta em várias camadas tímbricas, apenas com o

objectivo de prolongar todos os movimentos melódicos aqui presentes, uma vez que se trata de um contínuo sonoro.

Sobre a parte A, a primeira característica a destacar é a sua sonoridade. Esta assenta sobre longas notas pedais agrupadas em densos clusters, cuja exposição se centra sobre o naipe das cordas. No entanto salienta-se a presença do naipe das madeiras desde o início da obra, embora com um menor grau de intensidade. O contraponto entre estas e as cordas gera um timbre global e suave, de carácter amplo e estático. Assim, esta parte é considerada uma exposição, que tem como princípio de construção o modelo do tema e variações.

Falando de cada uma das secções em separado, em primeiro lugar é apresentado o motivo de base, que ao longo de A será alvo de constantes variações. Este é composto por um agregado de grande amplitude tímbrica, embora sem recorrer a notas extremamente exageradas (*mib2* no contrabaixo/*dó#6* no primeiro violino). Antes de ser alvo do primeiro processo de variação, o prolongamento das violas e violoncelos caracteriza-se pelos ataques dinâmicos desfasados, proporcionando ao ouvinte a sensação de uma linha melódica imaginária. O seu objectivo consiste na antecipação da primeira variação.

O primeiro momento de desenvolvimento é apresentado ao longo da segunda secção. Este caracteriza-se essencialmente pela ampliação do cluster inicial em contraponto com um jogo harmónico apresentado pelos metais, que por sua vez reapresenta a ideia da melodia virtual exposta no decorrer da primeira ponte. Essa ampliação tem por base uma escrita pandiatónica⁴⁹ caracterizada pelo contraponto de crescendos e decrescendos dinâmicos, tal como aconteceu na primeira ponte. Esta secção funde-se com a segunda ponte, caracterizada apenas pelo prolongamento do cluster das cordas.

Entrando na terceira secção, um novo elemento marcará presença ao longo desta: o ritmo. Embora ele não assuma a sua função original⁵⁰, terá um papel relevante ao longo deste segundo processo de variação. Numa ampliação ao motivo do cluster, o ritmo marcará presença em duas situações. Em primeiro lugar, começa por apresentar os primeiros indícios

⁴⁹ Transformações aplicadas aos motivos temáticos – clusters – que modificam radicalmente as texturas tímbricas ao longo da obra. Este conceito tem origem na escrita melódica e no seu desenvolvimento de carácter aleatório, tendo por base uma determinada organização modal.

⁵⁰ Ver a definição no primeiro capítulo.

de uma escrita polifónica⁵¹ sob a forma de micro cânon. Posteriormente, e face à mesma, é apresentado um aumento gradual nas cordas que contrapõe com uma diminuição do mesmo em relação ao naipe das madeiras. Em suma, esta secção compõe-se por dois estratos sonoros em forma de cluster: por um lado encontramos um amplo cluster nas cordas agudas, em contraponto com um cluster cerrado por parte das cordas graves em harmónicos e madeiras.

A quarta secção é antecedida por uma pequena ponte de um compasso, marcada pela presença de longas pedais em harmónicos nas cordas graves. A sua principal característica assenta novamente sobre uma escrita polifónica em forma de cânon. Ao contrário do que aconteceu na secção anterior, esta distribui-se por todo o espaço orquestral. Para além disso, as possibilidades de exploração de efeitos são também uma forte presença ao longo desta secção. Sendo as cordas o naipe com maior presença ao longo de toda a obra, este apresenta tanto de forma individual como em sobreposição os vários tipos de efeitos. Estão presentes os já referidos harmónicos, *tremolos*, *vibratos*, *col legnos*, entre outros. Quanto aos sopros, resume-se ao uso do efeito de *sordina* nos metais em contraponto com a inexistência dos mesmos nas madeiras. Por fim, existe um pormenor de grande realce nesta secção: a substituição das flautas pelos flautins ajuda no alargamento espectral dos clusters orquestrais.

A fechar esta primeira parte, uma nova secção é apresentada mantendo o mesmo carácter da anterior: a escrita polifónica. Separadas por uma nova ponte, esta caracteriza-se pela presença de um fortíssimo ataque com acentuação, nas cordas graves sob a forma de um cluster cromático. Mais uma vez, a presença de uma escrita polifónica caracteriza totalmente uma secção, que neste caso concreto assenta sobre um processo de variação rítmica. Este tem por base um maior grau de tensão e movimento, que culminará no primeiro clímax da obra.

Toda esta parte resume-se ao uso de apenas um motivo temático. Este é alvo de vários processos de transformação, que incidem essencialmente na ampliação do espaço orquestral⁵². Outro factor que afecta a transformação do cluster consiste no uso de algumas técnicas de orquestração. Estas recorrem apenas ao efeito de ressonância, duplicação e contraponto entre grupos orquestrais. Um exemplo concreto pode ser encontrado na segunda secção, em que os

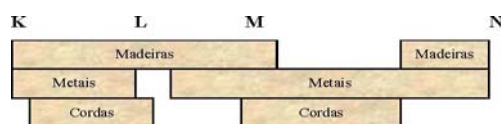
⁵¹ Esta será desenvolvida ao longo da segunda parte da obra.

⁵² Inicialmente o cluster é apresentado pelo naipe das cordas, sendo ao longo de toda a parte alargado aos outros naves orquestrais, especialmente nas madeiras.

metais harmonizam sob a forma de contraponto, a ampliação do naipe das cordas. Em suma, A assenta sobre ambientes sonoros de carácter tímbrico/harmónico.

Totalmente contrastante, esta nova parte salienta dois factores: a inexistência de subdivisões e a total presença de uma escrita polifónica. O seu papel no contexto da obra, tem como principal objectivo criar contraste entre as partes extremas, como também desenvolver alguns materiais apresentados anteriormente. Outro factor contrastante incide sobre o encurtamento do espectro orquestral, cuja escrita polifónica se enquadra dentro de um pequeno espaço intervalar⁵³. O ponto comum entre as duas partes assenta sobre o crescendo/diminuendo dinâmico, embora a sua exposição se encontre sob a forma de espelho. Assim, em A as dinâmicas partem de um longo *pianíssimo* até atingir um acentuado *fortíssimo*; quanto a B o processo é o mesmo, mas no sentido contrário.

Embora não exista uma subdivisão pré definida, vários são os acontecimentos que marcarão toda esta parte. Organizados sob um princípio canónico, os vários objectos agrupar-se-ão sob a forma de mosaico. Esta determinará toda a escrita polifónica, que incide principalmente no naipe dos metais, já que estes tiveram pouco protagonismo na parte anterior. Os restantes naipes reforçam a noção de linguagem micropolifónica, uma vez que o espaço intervalar entre cada um deles e cada uma das vozes, não excede o intervalo de oitava.



Exemplo nº13: Esquema dos Blocos Sonoros em B

Com base nas texturas polifónicas, o grau de tensão sonora é muito menor do que na parte anterior. Isto deve-se a três factores que caracterizam todo o contínuo sonoro desta parte. Em primeiro lugar, cada um dos mosaicos sonoros distribui-se de forma dispersa ao longo de todo o espaço orquestral. Posteriormente, a existência de largos silêncios também contribui para esta distensão sonora. Por fim a inexistência do motivo inicial da obra e dos *tuttis* orquestrais,

⁵³ Analisando a partitura, pode-se observar que o espaço intervalar não ultrapassa a oitava, ao contrário do que acontece em A – nesta situação o espaço existente entre os pontos extremos chega a atingir quatro oitavas e meia no cluster inicial.

são factores relevantes que caracterizam todo o discurso sonoro de B. Ainda sobre estas texturas, salienta-se o facto de o intervalos entre as várias vozes serem pequenos, o que por vezes dá azo à sensação de existência de clusters⁵⁴. Estas dão origem a um determinado grau de tensão, que no entanto é menor do que as tensões sonoras apresentadas pela parte A.

Após estes breves apontamentos, pode-se concluir que a parte B depende sempre da anterior, não só pelo contraste tímbrico mas também pela reapresentação de um determinado tipo de gestos. Para além destes factores, existe a forte relação de dinâmicas entre ambas, tal como foi descrito anteriormente. Por fim, pode-se concluir que do ponto de vista formal, esta parte poderia ser considerada uma ponte entre duas partes com o mesmo carácter. No entanto atribuiu-se a nomenclatura de desenvolvimento, devido ao seu carácter polifónico, visto que este tipo de gestos já foi apresentado em algumas secções da primeira parte.

Sem uma preparação, tal como aconteceu de A para B, esta nova parte retoma o mesmo tipo de gestos do início da obra. Mantendo o mesmo princípio do tema e variações, estas serão mais radicais do que na sua progenitora. É novamente apresentada uma subdivisão formal, que mais uma vez vai de encontro ao já referido princípio técnico, retomando o grau de tensão sonora inicial.

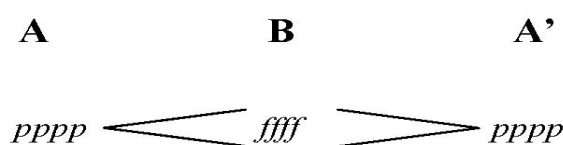
Falar individualmente de cada uma das secções, recordar-se-á o que foi escrito sobre a exposição. Assim, é novamente apresentado o motivo do cluster, que desta vez é alargado a um âmbito de cinco oitavas. Mantém a mesma predominância sobre o naipe das cordas, no entanto os contrabaixos em harmónicos soam mais agudos que os metais, dando origem a uma sonoridade mais tensa que na parte A.

A transição para a primeira variação recorre novamente à ideia de prolongamento dos agregados, sendo desta vez apresentada pelo naipe dos metais. Quanto à primeira variação, esta é radicalmente diferente da exposição. Consiste numa densa escrita homofónica do ponto de vista rítmico, distribuída de forma canónica pelas várias vozes do naipe das cordas. Novamente são exploradas as possibilidades de efeitos dos instrumentos, cujo seu contraponto cria uma sonoridade de maior tensão e irregularidade rítmica.

⁵⁴ Embora a disposição das vozes seja exposta segundo uma escrita contrapontística, estas podem ser resumidas a um agregado sonoro, que no entanto não será tão denso como os que apareceram na parte A.

Uma nova variação é de novo antecédida por uma pequena ponte, que por sua vez se caracteriza pela presença de um estático agregado em harmónicos por parte das flautas. Esta caracteriza-se novamente por uma escrita polifónica no naipe das cordas, no entanto o processo de transformação tímbrica varia radicalmente. Ao longo desta secção existe uma forte presença de gestos harpejados sobre uma base de sons harmónicos, cuja distribuição assenta sobre um forte contraponto rítmico. Este vai diminuindo gradualmente o seu movimento, à medida que o fim da secção se aproxima. Antes de este chegar, um novo motivo aparece sob a forma de contraponto. Este caracteriza-se apenas pela presença de notas pedais apresentadas pelos metais graves. Ainda antes do final desta secção, é apresentado um gesto percussivo, cujo ataque e respectiva ressonância serão uma característica da última secção, que por sua vez é considerada como uma coda final.

Já aqui foi escrito que o material temático desta obra resume-se a um conjunto de notas agregadas segundo uma disposição cerrada. Este é essencialmente composto por dois tipos de organização: o cluster diatónico e cromático. Para além destes, a presença de uma escrita polifónica é um factor importante ao longo de todo o discurso musical, já que toda a parte central desenvolve pela primeira vez o conceito de micropolifonia. Por fim, o desenvolvimento gradual dos ataques dinâmicos determina a macro estrutura da obra, que por sua vez vai de encontro à noção de *forma em arco*.



Exemplo nº14: Dinâmicas em forma de arco

4 - Requiem

Inspirado pela escrita polifónica dos antigos mestres da renascença⁵⁵, **Ligeti** recorre a um grande efectivo vocal e instrumental para compor o *Requiem*. Esta obra foi escrita entre 1963 e 1965, marcando o desenvolvimento da escrita micropolifónica.

Partindo da ideia explorada em *Atmosphères*, o contínuo sonoro de *Requiem* organiza-se sob a forma de clusters cerrados, especialmente nos andamentos *Introitus* e *Kyrie*. Todas as partes vocais e instrumentais inserem-se num ambiente sonoro estático, cujo desenvolvimento gradual acentuará ainda mais a noção de micropolifonia, face à obra anterior. Este factor deve-se à constante presença de uma escrita densamente polifónica, em que o movimento individual de cada uma das vozes e o contraponto entre elas caracteriza todo desenrolar da obra⁵⁶. Assim, o *Introitus* tem por base uma lenta e progressiva passagem do registo grave para o médio, partindo de um uníssono que se transforma gradualmente em densos clusters. Quanto à linguagem presente em *kyrie*, salienta-se a presença de intervalos específicos. Estes são partes constituintes de uma complexa polifonia, cuja distribuição se apresenta de uma forma muito particular. Toda a grande estrutura polifónica divide o coro em cinco naipes, que por sua vez se subdividirão em grupos de quatro vozes, cujo resultado final assenta numa polifonia a vinte vozes. Face a isto, cada um dos naipes tem como organização interna, uma escrita em forma de cânon. Em suma, a presença da micropolifonia é exposta de forma gradual, tendo por base um simples ponto de partida que se transforma num denso aglomerado sonoro⁵⁷.

Do ponto de vista extra musical, a noção de *luminosidade* é constante ao longo da obra. No entanto, a presença do binómio claro/escuro é descrito com base na oposição de registos a par do contraste entre gestos dissonantes e consonantes. Este binómio desenvolve-se gradualmente desde o início até ao fim da obra. No entanto, o momento alto da ideia de *luminosidade* é posteriormente observado na obra *Lux Aeterna*, uma vez que a sequência lírica do *Requiem* é incompleta. Este factor deve-se ao facto de a obra ser composta apenas pelos andamentos *Introitus*, *Kyrie*, *Sequentia* e *Lacrimosa*.

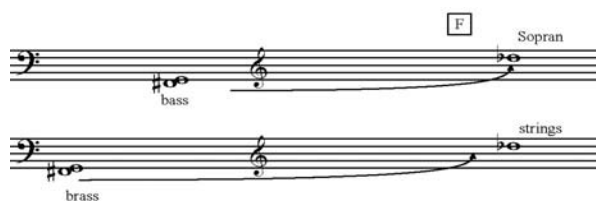
⁵⁵ A polifonia de **Johannes Ockegham** é a que tem maior grau de tensão sonora em todo o período renascentista.

⁵⁶ Esta ideia aplica-se apenas aos andamentos *Introitus* e *Kyrie*, cuja construção de ambos atinge o momento máximo da escrita micropolifónica.

⁵⁷ Este tipo de exposição está presente em todas as obras abordadas neste estudo de caso.

4.1 - Introitus

Com base no seu conteúdo lírico, este andamento apresenta um carácter lento e solene. A sua escrita assenta essencialmente sobre o elemento timbre, tal como a obra *Atmosphères*. No entanto, a abordagem tímbrica de ambas difere radicalmente, uma vez que no *Requiem* as variações de timbre não incidem sobre os naipes orquestrais mas sim numa mudança gradual do parâmetro altura: este tem a sua origem no registo grave, cuja evolução cromática atingirá um registo médio/agudo.



Exemplo nº15: *Evolução Tímbrica do Introitus*

A inexistência de uma melodia base é uma constante ao longo do andamento. No entanto esta marca presença de uma forma discreta, tendo em conta a já referida evolução cromática apresentada pelo exemplo anterior. Esta parte de uma sobreposição cromática entre dois uníssonos, cujo lento movimento tem como destino o final do andamento. Com o decorrer do andamento, esse mesmo movimento origina densos clusters de carácter cromático, sendo gradualmente distribuído pelos vários naipes vocais e orquestrais. O mesmo movimento vai-se adensando cada vez mais até atingir o final do andamento. Este crescente aumento de tensão resulta na evolução gradual do elemento harmonia, cujo ponto de partida incide nas constantes sobreposições dos movimentos cromáticos, antecipando a entrada do andamento *Kyrie*.

The musical score for Example n°16, measures 55-60, is a complex polyphonic work. It features a string quartet (Flute 1, Flute 2, Trumpet, and Solo strings) and a vocal ensemble (Male and Female voices). The vocal parts have lyrics 'do na e' and 'na e'. The instrumental parts are for Flute 1, Flute 2, Trumpet, and Solo strings (S. Solo, M. Solo). The score shows a complex polyphonic texture with chromatic movement and arched phrases.

Exemplo n°16: Compassos 55 – 60

Analizando o exemplo anterior, pode-se concluir que as mudanças tímbricas e o adensar da harmonia cromática assentam sobre uma escrita polifónica, que posteriormente será desenvolvida de uma forma aprofundada no próximo andamento. O seu contínuo sonoro vai de encontro ao desenvolvimento tímbrico de todo o andamento. Em relação às sucessivas entradas dos vários extractos tímbricos, mais uma vez salienta-se o movimento cromático do registo grave para o médio. Por fim, a presença do conceito da forma em arco é realçado pelo já referido movimento melódico. No entanto, esta não se completa totalmente, uma vez que o final do andamento coincide com o ponto de clímax deste tipo de forma, não retomando ao seu ponto de origem.

Com base na sua densidade sonora pode-se determinar uma estrutura formal, tendo em conta as letras de ensaio apresentadas na partitura e as entradas dos diferentes extractos tímbricos.

Essa estrutura resume-se a uma grande parte dividida em secções, tal como se pode observar no seguinte quadro.

Secções	Nº de compassos	Secções Tímbricas
	1 – 16	Metais graves e baixos
A	17 – 28	Cordas graves, madeiras graves e baixos
B	29 – 46	Cordas graves, trompas, altos, tenores e baixos
C	47 – 58	Trombones, altos, tenores, baixos e vozes solistas
D	59 – 63	Vozes solistas, naipes femininos e clarinetes
E	64 – 72	Vozes solistas, naipes femininos, flautas e clarinetes
F	73 – 83	Naipes femininos, flautas, clarinetes, cordas graves e médias

Tabela nº3: Estrutura Formal

Resumindo, a entrada da obra “*Requiem*” assenta sobre um denso e gradual contínuo sonoro, cujo ambiente musical salienta fortemente uma parte do conceito extra musical: o lado escuro que significa a morte.

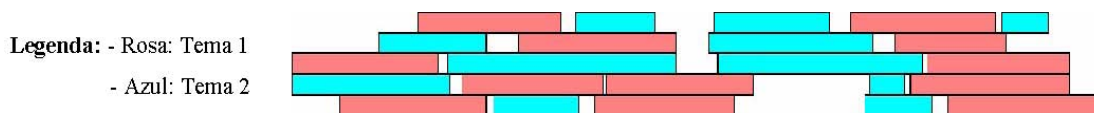
4.2 - Kyrie

A presença do elemento melodia é uma constante ao longo do andamento, contrariando o estaticismo presente em *Introitus*. As constantes sobreposições de linhas melódicas originam densas texturas sonoras, que resultam da influência das técnicas polifónicas oriundas do passado⁵⁸. Essas texturas incidem sobre uma organização formal específica, cujo princípio da fuga bitemática marca presença ao longo de todo o andamento. Os dois temas são expostos em simultâneo, distribuídos pelas vintes vozes do coro.

Antes de uma análise melódica é preciso compreender desenvolvimento tímbrico da mesma, que irá dar origem à estrutura formal do andamento. A fusão das várias linhas melódicas assenta numa escrita contrapontística em forma de fuga. Tal como na fuga barroca, a estrutura formal do *Kyrie* tem por base a exposição (neste caso sobreposta) dos temas e respectivas respostas, que posteriormente se encadeiam num denso desenvolvimento, culminando numa

⁵⁸Forte influência da densa e complexa polifonia de **Johannes Ockeghem**.

coda. Salienta-se a inexistência de uma reexposição, devido à presença de uma pequena secção referente a *strettos*, cuja função assenta sobre uma reentrada dos temas iniciais.



Exemplo nº17: Distribuição temática ao longo do andamento

Exposição	Desenvolvimento	Stretto	Coda
Comp.1 – 55	Comp.44 – 66	Comp.60 – 112	Comp.112 – 120

Tabela nº4: Divisão formal

Numa análise ao quadro formal e ao gráfico das texturas sonoras, observa-se que uma secção entra antes da anterior ter acabado. Este factor deve-se à inexistência da perceptibilidade auditiva em identificar uma clara divisão macro estrutural. No entanto, pode-se determinar uma estrutura formal em que cada uma das partes se funde com as outras num denso contínuo sonoro. Essas partes têm por base o desenvolvimento de cada objecto temático, realçando que estes são expostos de forma contínua e ininterrupta.

Toda a base de composição deste andamento centra-se em dois objectos melódicos distintos, distribuídos de forma canónica pelas cinco vozes de cada naipe, cuja sobreposição é regida pelo princípio da imitação. O resultado dessas sobreposições centra-se num denso contraponto a vinte vozes que caracteriza todo o contínuo sonoro do andamento.



Exemplo nº18: Tema 1



Exemplo nº19: Tema 2

Cada um destes temas tem características muito específicas ao longo de todo o andamento, sendo que cada um deles é alvo de graduais transformações. Estas têm por base princípios

como a transposição, a variação rítmica e a variação melódica, que por sua vez se baseia na retrogradação e inversão de cada um dos objectos.

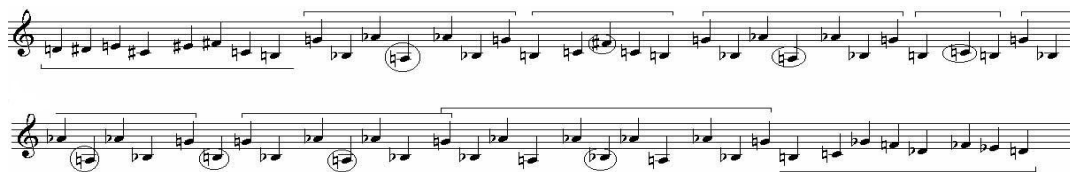
O tema 1 é apresentado por uma das vozes, sendo posteriormente reexposto pelas restantes com uma pequena variação rítmica. Para além da sua exposição original, este pode apresentar-se sob a forma de inversão ou transposição⁵⁹. Ritmicamente este começa por apresentar o mesmo valor na entrada de cada uma das vozes, desfazendo-se gradualmente em valores semelhantes ao longo de cada uma delas. O seu desenvolvimento processa-se de forma gradual, partindo de valores longos em direcção aos valores curtos. Posteriormente inverte-se esse sentido rítmico em direcção ao final do andamento.



Exemplo nº20: Entrada canónica do tema 1

O tema 2 é radicalmente diferente do primeiro, visto que muitas das suas reexposições não são apresentadas na íntegra. Este factor deve-se ao carácter não retrogradável da melodia. Por sua vez, a composição desta assenta em pequenos gestos repetitivos, mantendo o mesmo tipo de carácter. Posteriormente cada um deles gravita em torno de um eixo intervalar específico. Assim, todas as variações sobre o segundo tema têm por base a sua exposição integral presente nos compassos 61 – 90 por parte do naipe dos altos.

⁵⁹ Um exemplo de transposição pode ser encontrado na entrada do naipe dos baixos, uma vez que este é transposto ao intervalo de segunda menor inferior. Quanto a uma inversão pode ser encontrado na entrada do naipe das sopranos – esta está também transposta, desta feita ao intervalo de segunda menor superior.



Exemplo nº21: Notas atractivas dos gestos não retrogradáveis

Analisando este exemplo, verifica-se a não retrogradação rítmica presente em toda a melodia. Para além deste factor, a forte incidência em algumas notas chave são um marco importante na construção e divisão do segundo tema. Assim, estas têm a particularidade de criar um eixo de simetria em cada um dos fragmentos, dividindo-os em duas partes inversamente iguais⁶⁰. A sua presença tem origem e influência em alguns compositores do renascimento, dado que nessa época a presença de uma forte incidência em algumas notas serviam de organização temática e coerência interna do discurso musical dessas obras.

Neste caso concerto, a presença de características rítmicas oriundas da referida época são uma constante ao longo do andamento. Um exemplo dessa influência pode ser encontrado na manutenção da mesma unidade de tempo sem repetição do movimento rítmico, indo de encontro ao conceito de *talea*. No entanto, salienta-se que esta organização rítmica não recorre a um total rigor dos padrões rítmicos, tal como acontecia no período renascentista. Assim, todo o material rítmico de base assenta em subdivisões de 4, 5 e 6 unidades face a cada mínima, descritas pelo seguinte quadro.




<u>Divisões Rítmicas</u>			
<u>Naipes Vocais</u>	<ul style="list-style-type: none"> - Sopranos 1 e 4 - Mezzos 3 - Altos 2 - Temores 1 e 4 - Baixos 3 	<ul style="list-style-type: none"> - Sopranos 3 - Mezzos 2 e 4 - Altos 1 e 4 - Temores 3 - Baixos 1 e 2 	<ul style="list-style-type: none"> - Sopranos 2 - Mezzos 1 - Altos 3 - Temores 2 - Baixos 4

Tabela nº5: Estrutura Rítmica do Kyrie

Este andamento resume-se a dois aspectos importantes: a presença de dois objectos temáticos e o recurso a um modelo de organização rítmica oriundo do passado – a *talea*. Sobre esta fusão, pode-se concluir que apesar de as melodias serem radicalmente diferentes, têm

⁶⁰ Este processo de divisão e composição é uma forte característica presente na música de **Anton Webern**.

algumas semelhanças na sua construção. Assim, a condução melódica segue aproximadamente o mesmo tipo de sucessão intervalar⁶¹, regendo-se pelos mesmos padrões rítmicos. Quanto ao seu desenvolvimento, este processa-se de forma livre e gradual ao longo das vintes vozes do coro. Para concluir salienta-se que o texto é distribuído pelos dois temas. Assim, o verso “*Kyrie Eleison*” é exposto pela primeira melodia, enquanto “*Christie Eleison*” é apresentado pela segunda.

A presença da micropolifonia do *Requiem* é fortemente marcada pelos dois primeiros andamentos, que se distinguem pelo recurso a diferentes elementos base. Assim, o “*Introitus*” é caracterizado pela presença do elemento timbre, enquanto o “*Kyrie*” é marcado pelo uso de diferentes linhas melódicas. Por fim, a distribuição de todo o contínuo sonoro assenta essencialmente sobre os naipes vocais, já que estes determinam a estrutura de todo o discurso musical⁶².

⁶¹ É forte a presença dos intervalos de segunda, a maior parte delas menores.

⁶² Embora exista um grande efectivo orquestral, este apenas se resume a um acompanhamento dos naipes vocais. A sua função assenta essencialmente num “ressoar” do denso contraponto vocal, recorrendo ao uso de agregados com base em longas pedais.

5 - Lux Aeterna

Esta obra foi pensada com o objectivo de concluir tematicamente a obra *Requiem*, uma vez que essa ficou pendente do ponto de vista lírico. Sendo o texto *Lux Aeterna* o momento final da missa de mortos, este transmite a ideia do “*descanso eterno*” num ambiente de “*luminosidade*”, já que na obra anterior este conceito ficou em suspenso a aguardar a resolução final. Para dar vida a essa mesma ideia, o compositor criou uma estrutura base de carácter melódico, cujas progressivas sobreposições dão origem a lentas e constantes transformações harmónicas e intervalares. Essas enfatizam o conceito extra musical por trás do título da obra, nunca esquecendo a importância do texto face ao conceito extra musical.

Escrita para coro misto a dezasseis vozes, a obra recorre a uma escrita polifónica sob forma de cânon. Esta não se apresenta no sentido clássico do termo, mas na repetição do mesmo *c.f.*, cujo desfasamento rítmico se processa de forma mais ou menos aleatória, controlado por padrões rítmicos bem definidos. Por outro lado, a procura de um denso contínuo sonoro faz parte dos objectivos principais desta como de outras obras com o mesmo tipo de características. Estas, muitas vezes procuram pontos de clímax com um maior ou menor grau de tensão, dependente do maior ou menor número de camadas de objectos sonoros. Outra questão não menos importante incide sobre a presença do texto, uma vez que esta determina não só a estrutura formal, como também os momentos de maior ou menor grau de tensão sonora.

Com base nos parâmetros abordados no primeiro capítulo, *Lux Aeterna* desenvolve dois grandes aspectos: a polifonia e a harmonia, cuja origem parte do elemento melodia. A sua condução e respectivo desenvolvimento acontecem de forma simultânea. Estes são motivados pelas constantes sobreposições dos vários objectos melódicos, que ao longo de toda a obra aparecem sob a forma de cânon, dando origem a uma densa massa sonora denominada pelo conceito de micropolifonia. Relativamente ao parâmetro harmonia salienta-se a presença de alguns agregados de carácter homofónico, cujo principal objectivo é realçar a importância de determinadas passagens do texto. Estes aspectos dão origem ao denso contínuo sonoro, cujo grau de tensão/distensão determina não só a estrutura formal da obra, como também os pontos de clímax e posteriores momentos de respiração.

Falar individualmente dos cinco elementos de base da escrita micropolifônica, só faz sentido para fazer referência a alguns aspectos de grande importância, uma vez que todos eles se interligam e dependem uns dos outros no resultado final da obra.

Começando por falar do elemento melodia, este apresenta três grandes *cantus firmus*, que distribuídos de forma canônica pelas várias vozes do coro determinam toda a cor da obra, isto é: os vários estratos melódicos sobrepostos em forma de cânon dão origem a um lento e gradual desenvolvimento harmônico e à fusão das respectivas harmonias. A separação dos três *c.f.* por pequenos elementos harmônicos de carácter homofónico dá origem a uma das várias possibilidades de divisão formal da obra, bem como ao pensamento de construção do contínuo sonoro total da obra, que servirá de mote para a construção de outras obras⁶³.

Falando da estrutura formal, existem três possibilidades de dividir a obra. Em primeiro lugar, e com base na divisão proposta pelo autor, a obra divide-se em doze secções, conforme a descrição apresentada na seguinte tabela, tendo como referências as letras de ensaio apresentadas ao longo da partitura.

Secção 1	Compasso 1 – 24	
Secção 2	Compasso 25 – 36	<u>A</u>
Secção 3	Compasso 37 – 39	<u>B</u>
Secção 4	Compasso 40 – 46	<u>C</u>
Secção 5	Compasso 47 – 60	<u>D</u>
Secção 6	Compasso 61 – 79	<u>E</u>
Secção 7	Compasso 80 – 86	<u>F</u>
Secção 8	Compasso 87 – 89	<u>G</u>
Secção 9	Compasso 90 – 93	<u>H</u>
Secção 10	Compasso 94 – 100	<u>I</u>
Secção 11	Compasso 101 – 109	<u>J</u>
Secção 12	Compasso 110 – fim	<u>K</u>

Tabela nº6: Divisão formal apresentada pelo autor

Analisando esta tabela, o autor começa por apresentar nas duas primeiras secções o primeiro grande *cantus firmus* (*c.f.I*), partindo e atingindo um uníssono melódico que caracteriza a entrada da segunda secção; a terceira secção apresenta o primeiro momento homofónico da

⁶³ Os processos de composição de *Lux Aeterna* são aplicados na obra *Lontano*.

obra, cuja função é separar o primeiro do segundo *cantus firmus* (**c.f.2**), para além de dar ênfase à palavra “*domine*”. As três secções seguintes apresentam o segundo *cantus firmus* contraposto por um outro *cantus firmus* mais reduzido (**c.f.2.a**) que entra a partir da quinta secção; a contrapor os anteriores, outros dois pequenos *cantus firmus* (**c.f.2.b1/ c.f.2.b2**) são apresentados ao longo da sexta secção, já que na seguinte deixam de marcar presença. Ainda dentro desta secção é encontrada uma escrita em uníssono com base nas duas últimas notas dos *cantus firmus* **c.f.2** e **c.f.2.a** (mi e fá) que são equivalentes a ambos. A seguinte secção é novamente caracterizada pelo aparecimento de dois novos agregados de carácter homofónico, que fazem ligação com a secção seguinte que começa a apresentar o terceiro *cantus firmus* (**c.f.3**). Em igualdade com o anterior **c.f.**, este é também alvo de um contraponto nas duas secções seguintes. Desta feita, a secção dez apresenta um agregado composto por entradas desfasadas, tendo como ponto de partida o intervalo de uníssono. A secção seguinte apresenta um outro agregado de apenas duas notas que também entra desfasado no tempo, fazendo a ligação com a última secção da obra caracterizada pelo final do **c.f.3**. Este *cantus firmus* é contraposto por um uníssono presente nas vozes dos sopranos e pelo prolongamento do agregado apresentado na secção anterior.

Outra possibilidade para dividir a estrutura formal da obra, é apresentada por **Pierre Michel**, no seu livro “*György Ligeti – Compositeur d’aujourd’hui*”, cuja divisão assenta sobre o texto. Esta dá um maior relevo às expressões que marcam o carácter lírico do texto, conforme se pode ver na seguinte tabela.

<i>Lux aeterna</i>	Parte 1	Compasso 1 – 37
<i>Domine</i>	Parte 2	Compasso 37 – 61
<i>Cum sanctus spiritus</i>	Parte 3	Compasso 62 – 86
<i>Requiem aeternam</i>	Parte 4	Compasso 87 – 94
<i>Et lux perpetua</i>	Parte 5	Compasso 94 – 120

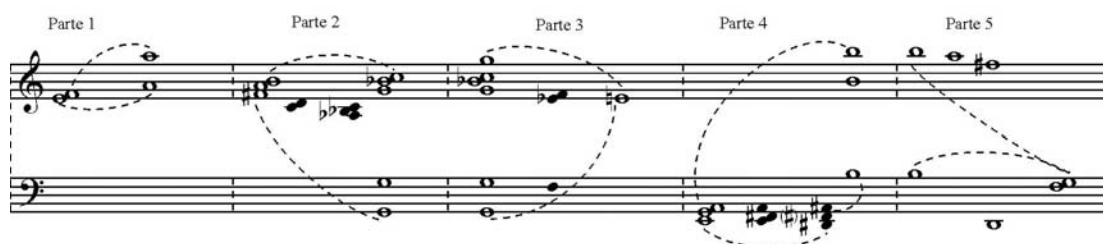
Tabela nº7: Divisão formal com base no texto

Partindo desta divisão formal e com base no já referido livro⁶⁴, o texto é visto como um elemento musical⁶⁵, excepto nos momentos de homofonia em que a palavra é reforçada e

⁶⁴ Michel Pierre, página 82.

⁶⁵ Timbre

sobreposta face à construção musical. Devido a este tratamento do texto, as vogais fundem-se evoluindo de uma vogal para a outra, tal como acontece no desenvolvimento harmónico da obra. Um exemplo desta situação pode ser observada durante o compasso trinta e três, altura em que a vogal “u” de *lux* se funde com a vogal “i” de *eis*. Ainda segundo a mesma divisão, ao longo de toda a obra existem cinco transformações harmónicas ou intervalares⁶⁶, apresentadas pelo seguinte gráfico.



Exemplo nº22: Evolução harmónica com base na estrutura formal da obra

O gráfico anterior descreve de uma forma genérica e resumida a evolução harmónica de toda a obra, tendo em conta a anterior divisão formal. Partindo da sua análise, pode-se concluir que o elemento harmonia incide mais sobre a qualidade intervalar de cada agregado e principalmente naqueles que marcam os pontos de partida e de chegada face a cada secção. Assim, o sistema harmónico aqui apresentado tem por base uma construção intervalar de segundas e terceiras, cujo âmbito não ultrapassa a quarta ou a quinta perfeita, excepto nos uníssonos dobrados à oitava que acontecem no final das primeira e quarta secções.

A última possibilidade de divisão formal da obra tem por base as três principais linhas melódicas, que se separam entre si por momentos de homofonia: cada um dos *cantus firmus* corresponde a uma das partes da obra, enquanto os gestos de carácter homofónico têm por função ligar, ou fazer a passagem entre cada uma das partes. Observando o seguinte exemplo, parte-se do princípio que cada *c.f.* é a condução melódica da parte em questão, isto se não for abordada a questão harmónica, que será tratada posteriormente.

⁶⁶ O mesmo número de secções em que a obra se divide.

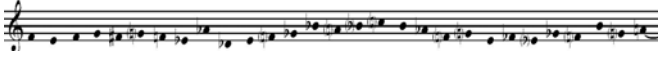

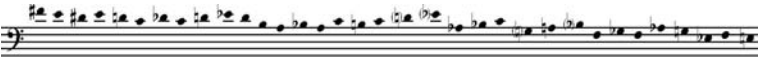


A	 <p>Compasso 1 – 37</p>
Ponte 1	 <p>Compasso 37 – 39</p>
B	 <p>Compasso 39 – 87</p>
Ponte 2	 <p>Compasso 87 – 90</p>
C	 <p>Compasso 90 – fim</p>

Tabela nº8: *Macro estrutura da obra*

Duas conclusões são retiradas após uma breve análise ao quadro: uma do ponto de vista formal e outra do ponto de vista intervalar. Sobre a forma afirma-se que estes três **c.f.** são completamente importantes para delinear a macro estrutura da obra, embora haja subdivisões em cada uma das partes. Essas subdivisões caracterizam-se pelo aparecimento de novos objectos, que serão abordados posteriormente. Relativamente à questão intervalar, conclui-se que toda a construção melódica destes três objectos tem por base intervalos de segunda (M/m), terceira (m/M), quarta e quinta (P); quanto ao seu âmbito, tanto o primeiro como o terceiro **c.f.** não fogem à extensão máxima do intervalo de quinta perfeita, enquanto o segundo expande-se ao âmbito de oitava mais uma segunda⁶⁷.

Uma vez que a melodia é o elemento essencial na construção total da obra e que formalmente tem um papel de grande relevo, cada uma das partes subdivide-se em pequenas secções, caracterizadas pelo aparecimento e desaparecimento de novos objectos melódicos.

⁶⁷ Um pormenor curioso é a coincidência deste **c.f.** comparado com um oriundo do canto cristão primitivo face à extensão do âmbito, cuja distância intervalar é a mesma – uma 9ª maior.

Por sua vez, estes determinam a micro estrutura, tal como se pode observar no seguinte quadro.



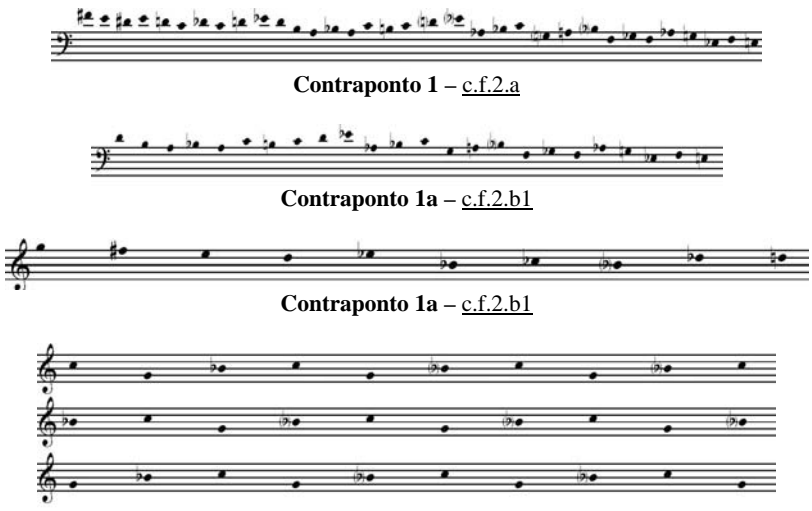


<p>A 1 – 37</p>	 <p>8 Entradas em cânon</p>
<p>Ponte 1 37 – 39</p>	
<p>B 39 – 87</p>	 <p>Contraponto 1 – <u>c.f.2.a</u></p> <p>Contraponto 1a – <u>c.f.2.b1</u></p> <p>Contraponto 1a – <u>c.f.2.b1</u></p> <p>Contraponto 1b – <u>c.f.2.b2</u></p>
<p>Ponte 2 87 – 90</p>	
<p>C 90 – 126</p>	

Tabela nº9: Micro estrutura da obra

Numa análise detalhada aos exemplos anteriores pode-se observar vários tipos de registos. Essa variedade deve-se ao facto de o compositor explorar um outro elemento: o timbre. Recuando um pouco para a questão da fonética⁶⁸, esta relaciona-se directamente com o parâmetro do timbre, tal como já foi exemplificado anteriormente. Para além deste aspecto, a ligação e o contraponto entre os vários objectos musicais são elementos essenciais no desenvolvimento e exploração deste parâmetro.

⁶⁸ Ver divisão formal com base no texto e a sua importância ao longo do discurso musical.

Analisando cada um dos casos, com base na divisão formal proposta pelo compositor, retira-se as seguintes conclusões. Ao longo da primeira parte é constante a presença das vozes femininas, cujo objectivo se centra na exposição do material temático inicial. Quando esta se aproxima do fim, um novo objecto tímbrico sobrepõe-se aos anteriores sob a forma de unísono melódico. Esta entrada prepara o início da segunda secção, em que a primeira metade⁶⁹ é marcada pela presença das vozes masculinas. A partir deste ponto, o *tutti* vocal predomina até a entrada do compasso 80, altura em que reaparece uma nova entrada só das vozes masculinas. Estas predominam até à entrada da terceira secção no compasso 90, altura em que uma nova combinação tímbrica é apresentada. Essa combinação consiste no contraponto entre as vozes graves do coro (altos e baixos), cuja permanência dura apenas uma letra de ensaio (H). A partir deste ponto os restantes naipes vão entrando de forma canónica, enquanto os outros vão desaparecendo gradualmente, até aparecer de novo a sobreposição de altos e baixos. A partir da entrada da letra de ensaio K, uma nova aparição dos sopranos contrapõe com os anteriores naipes, desaparecendo gradualmente ao longo de cinco compassos em simultâneo com o naipe dos baixos. Por fim os altos prolongam-se sozinhos ao longo de mais cinco compassos, desaparecendo também de forma gradual, culminando em longos compassos de silêncio, cuja existência aproveita o efeito de ressonância⁷⁰ das vozes.

Falar do ritmo de *Lux Aeterna* significa falar das entradas de cada uma das vozes, segundo a já referida organização canónica. Este distribui-se por onze padrões modelo, que por sua vez se agrupam em três tipos de divisão, conforme se observa no seguinte quadro.












<u>Divisão a 3</u>	<u>Divisão a 4</u>	<u>Divisão a 5</u>
		
		
		
		

Tabela nº10: Padrões Rítmicos

⁶⁹ Compassos 39 – 60

⁷⁰ Este já marcou presença na obra *Atmosphères*, bem como em *Lontano*.

Analisando o quadro anterior com base na macro estrutura, podem-se tirar as seguintes conclusões. Ao longo da parte A, cada grupo de padrões rítmicos organiza-se da seguinte forma: da voz aguda em direcção à voz grave, cada grupo de subdivisão segue a seguinte ordem: 3 – 5 – 4. Quanto aos padrões rítmicos, estes distribuem-se e desenvolvem-se aleatoriamente. Entrando na segunda parte, a distribuição dos grupos de subdivisão face a cada uma das vozes, segue a seguinte organização: 4 – 3 – 5. Quanto aos padrões rítmicos e respectivos desenvolvimentos, estes mantêm a mesma distribuição aleatória. Quanto à terceira parte, a entrada de cada naipe de vozes entra em homofonia, desaguando na seguinte organização de subdivisões: 5 – 4 – 3. Novamente cada padrão rítmico distribui-se aleatoriamente. Por fim, a distribuição rítmica nas pontes, assenta sobre uma escrita homofónica, que por sua vez parte do princípio de reforço de algumas palavras-chave do texto, que já foram referidas anteriormente.

A encerrar estes apontamentos analíticos, é necessário compreender o elemento harmonia, uma vez que este depende de todas as sobreposições melódicas. Começando por falar nas pontes, cada uma delas compõe-se por um ou mais agregados específicos, conforme já foi descrito nos quadros sobre a estrutura formal. Relativamente a cada uma das partes, os respectivos **c.f.** e as suas entradas em cânon são decisivas na formação dos agregados harmónicos. A sua origem parte da sobreposição de cada uma das notas dos **c.f.**, que por sua vez desaparecem gradualmente até atingir um novo uníssono.

Ao longo de toda a obra, a fusão dos vários elementos é essencial para a compreensão de todo o contínuo sonoro. No entanto, a relação entre eles é também importante para determinar cada um deles. Como exemplo pode-se observar a formação do elemento harmonia a partir da melodia, ou então a divisão silábica do texto em associação com cada naipe de vozes, que determina não só o timbre como o ritmo. Por fim a junção de alguns deles dão origem à divisão formal, em que nalgumas situações marcam a presença da forma em arco – esta pode ser observada na individualidade de alguns parâmetros como a melodia.

6 – Concerto para Violoncelo

Ainda corria o ano de 1966, quando **Ligeti** compõe e dedica um concerto ao violoncelista **Siegfried Palm**. Este é dividido em dois pequenos andamentos, cujas diferenças de linguagem estão bem patentes em cada um deles. Assim, o primeiro andamento é caracterizado pela presença de um ambiente sonoro totalmente estático, tendo como base de composição uma simples condução melódica. Por sua vez, esta funde-se de forma gradual em pequenos agregados harmónicos, compostos com base nas alturas da mesma. Já o segundo contrasta radicalmente do anterior, uma vez que apresenta uma escrita totalmente virtuosa. Esta é apresentada tanto pela linha solista como pela orquestra, marcada muitas vezes pelo diálogo entre ambas. Quanto ao efectivo orquestral, e ao contrário do que aconteceu em *Requiem*, este resume-se a um pequeno número de instrumentistas⁷¹: flauta, oboé, 2 clarinetes, fagote, trompa, trompete, trombone, harpa, 2 violinos, viola, violoncelo e contrabaixo.

6.1 – Primeiro Andamento

Não se tratando de uma obra totalmente micropolifónica, o primeiro andamento deste concerto retoma a ideia das texturas sonoras já exploradas em *Atmosphères*. Para dar corpo a esta ideia, o compositor recorre ao elemento melodia exposta pelo solista e distribuída por todo o espaço orquestral. A sobreposição entre ambas as partes dá origem ao elemento harmonia, que por sua vez cria contraponto com os elementos ritmo e timbre. O resultado deste incide sobre o típico contínuo sonoro característico da linguagem micropolifónica. Para concluir esta ideia, e com base nas mudanças tímbricas, é determinada toda a sua estrutura formal.

Numa primeira audição ao concerto fica-se com a sensação que ao longo do primeiro andamento existe uma forte incidência no contraponto tímbrico. Este assenta não só nas sucessivas entradas dos naipes orquestrais, como também na mudança de registo entre os mesmos. O seu desenvolvimento será um factor importante para determinar a micro estrutura da obra. Esta depende das já referidas entradas, e vai de encontro à divisão em letras de ensaio

⁷¹ Este aspecto também está presente no seu *Concerto para Piano*, que data de 1985.

proposta pelo compositor. No entanto, salienta-se a presença de uma macro divisão face aos objectos temáticos melódicos, que servirão de mote para a composição de todo andamento.

Introdução	Parte A	Parte B	Coda
1 – 15	16 – 35	36 – 54	55 – 77
<u>Letras de Ensaio</u>	<u>Nº de Compassos</u>	<u>Objectos Tímbricos</u>	
-----	1 - 6	Solista	
A	7 – 12	Solista e Cordas	
B	13 – 15	Solista, Cordas, Flauta e Clarinetes	
C	16 – 19	Solista, Cordas, Flauta, Clarinetes e Harpa	
D	20 – 23	Solista, Cordas, Flauta, Clarinetes, Harpa e Metais	
E	24 - 26	Solista, Cordas, Flauta, Clarinetes, Fagote e Metais	
F	27 – 29	Solista, Flauta, Oboé e Cordas	
G	30 – 35	Solista, Madeiras, Metais e Cordas	
H	36 – 42	Tutti	
I	43 – 45	Tutti	
J	46 – 48	Tutti	
K	49 – 51	Tutti	
L	52 – 53	Tutti	
M	54 – 61	Solista e Contrabaixo	
N	62 – 63	Contrabaixo e Trombone	
O	64 - 77	Contrabaixo	

Tabela nº11: Estrutura formal da obra

Com base neste quadro, pode-se concluir que tanto o timbre como a melodia são os elementos essenciais para a compreensão de todo este andamento. No entanto, salienta-se a presença do parâmetro harmonia, cuja origem incide nos objectos temáticos de cada uma das partes. Por fim, a relação de todos estes elementos com o parâmetro ritmo não interfere no resultado final da obra⁷², uma vez que este se resume à presença de ataques homofónicos e entradas sob a forma de cânon com base no mesmo padrão.

⁷² Situação contrária a outras obras, cujo ritmo tem um papel fundamental no denso contínuo sonoro.



Exemplo nº23: Cânon do final da Parte B



Exemplo nº24: Homofonia na entrada da Parte B

Antecipada por uma introdução em uníssono⁷³, a parte A apresenta um motivo melódico que servirá de base para todo o andamento. Este é exposto pela orquestra sob a forma de agregados, que no entanto pressupõe ao ouvinte uma condução melódica. Por sua vez, uma parte desta serve de mote para o desenvolvimento da linha solista.



Exemplo nº25: Motivo temático de A



Exemplo nº26: Notas da linha solista

⁷³ Esta expõe a nota *mi3* que será o ponto de partida do motivo base de A.



Relativamente à segunda parte, salienta-se uma nova reaparição do uníssonos desta feita transposto ao intervalo de quinta diminuta ascendente. Por sua vez, e tal como aconteceu em A, prepara o objecto temático de base.



58



Exemplo nº30: *Melodia da linha solista*

As características que marcaram a parte A mantêm-se, salientando-se uma pequena diferença que assenta sobre o objectivo de harmonização por parte da linha solista. Essa harmonização realça a ideia de um centro tonal com base na nota *sib3*. Uma vez apresentada a nota inicial, o seu desfasamento alarga-se a um maior espectro intervalar. Assim, para além do já apresentado meio-tom, o uníssono desenvolve-se gradualmente até atingir o intervalo de terceira menor. A recta final desta parte prepara a entrada da coda, com base num movimento diatónico.

A concluir este andamento, um novo recurso à ideia de texturas tímbricas marca esta ultima secção, deixando de parte o forte carácter melódico que tem caracterizado todo o discurso musical. Assim, as longas notas pedais por parte da linha solista e do contrabaixo, criam uma textura sonora com base nos registos extremos de ambos. Esta deve-se ao recurso de um harmónico natural agudo por parte do violoncelo e à exposição de alturas graves por parte do contrabaixo, que posteriormente serão reforçadas por uma nota pedal no trombone⁷⁵. O fim do andamento termina com o efeito de ressonância do último gesto apresentado⁷⁶.



Exemplo nº31: *Registos extremos na Coda*

⁷⁵ Este contraponto entre os registos graves acontece quando o contrabaixo muda para uma só nota criando um intervalo de *segunda maior* com o trombone. Este intervalo tem a sua origem na entrada em pedal do contrabaixo, uma vez que esta consta na sobreposição de duas notas com o mesmo intervalo de segunda, que neste caso é menor.

⁷⁶ Este tipo de efeito já foi exposto tanto na obra *Atmosphères* como em *Lux Aeterna*.

Comparando as partes A e B, ambas têm em comum o facto de terem como ponto de partida um objecto melódico. Se cada um deles for comparado do ponto de vista da construção intervalar, ambos terão alguns pontos em comum, tal como se pode observar no seguinte quadro.

Tema A	

Tabela nº12: Construção intervalar dos motivos temáticos

Analisando o quadro anterior, pode-se concluir que a mesma construção intervalar de ambos os objectos dão azo a um processo de transformação. Assim a parte B tem como objectivo desenvolver A, uma vez que se trata de um alargamento e um desenvolvimento intervalar do primeiro motivo melódico da obra. Salienta-se também que cada objecto é preparado por um uníssonos, reforçando mais uma vez a ideia de um objecto transformado. Em suma, o motivo da parte B é uma variação do motivo exposto na parte A.

7 - Lontano

No ano de 1967, **Ligeti** compõem *Lontano* para grande orquestra, encerrando assim o ciclo de obras micropolifónicas. O seu principal objectivo consiste na exploração do binómio melodia/harmonia, cuja fusão de ambos assenta numa nova abordagem ao denso contínuo sonoro. Este resulta num novo ambiente sonoro em que a dualidade entre os conceitos tonal/atonal marca presença ao longo de toda a obra. Assim, para o ouvinte a obra assenta em diversos pontos de atracção dos referidos conceitos. Estes podem ser encontrados na melodia base e nas respectivas sobreposições, uma vez que toda a condução intervalar assenta em momentos de maior ou menor tensão harmónica.

Tecnicamente, a obra recorre a uma ideia já explorada em *Lux Aeterna*, cuja presença de uma melodia base servirá de mote para a composição total ou parcial da mesma. Assim, o material de base dará azo ao desenvolvimento de todo o contínuo sonoro, recorrendo a uma escrita polifónica em forma de cânon. Esta tem por base a exposição da melodia inicial apresentada por todas as vozes, com um desfasamento rítmico entre elas. O resultado final consiste em densas nuvens de sons, cujas tensões harmónicas dependem da qualidade intervalar presente nos vários momentos do objecto temático inicial. Formalmente, cada uma das partes da obra depende de uma determinada linha melódica que servirá de base para cada uma delas.

Do ponto de vista extra musical, o título da obra serve como inspiração e ponto de partida para a sua construção, uma vez que este significa *chegar de longe e sair lentamente*. Assim, a imagem do aparecimento e desaparecimento gradual de um determinado objecto é representada ao longo de *Lontano*, especialmente na sua divisão em grandes partes⁷⁷. Em suma, toda esta ideia é uma característica muito típica na linguagem micropolifónica, já que as obras abordadas anteriormente recorreram ao mesmo tipo de gestos musicais e respectivos desenvolvimentos. O caso desta obra vem encerrar uma fase na produção de **Ligeti**, reforçando a ligação com as restantes obras do ciclo micropolifonia.

À semelhança do aconteceu com as outras obras, a melodia é o ponto de partida para a construção de *Lontano*. Esta tem um papel fundamental no desenvolvimento de todo o

⁷⁷ Cada uma delas constrói-se com base na aparição e desaparecimento do motivo temático base.

discurso, para além de organizar formalmente o mesmo. Assim, cada uma das partes é associada a um objecto temático específico, com características muito semelhantes entre eles. Por sua vez, a condução de cada um deles tem o mesmo objectivo específico: transformar o elemento melódico em agregados harmónicos de maior ou menor tensão. Cada um desses objectos distribui-se ao longo de todo o espaço temporal, conforme se pode observar no seguinte quadro.






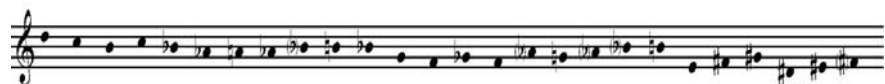

<p>A 1 - 41</p>	 <p>Tema 1</p>
<p>Ponte 1 41 – 56</p>	
<p>B 56 - 112</p>	 <p>Tema 2a</p>  <p>Tema 2b</p>
<p>Ponte 2 112 – 122</p>	
<p>C 122 - 145</p>	 <p>Tema 3</p>
<p>Coda 146 – 165</p>	

Tabela nº13: *Estrutura Formal*

Ao contrário do que aconteceu em outras obras, a estrutura formal desta não se subdivide em pequenas secções, tendo em conta que cada objecto temático é considerado como um todo. No entanto salienta-se que cada um deles é distribuído aleatoriamente por todo o espaço orquestral, criando um maior ou menor grau de contraponto tímbrico. Ainda sobre esta distribuição, realça-se o facto de cada um dos temas não ser totalmente exposto por todas as vozes, devido à presença dos já referidos momentos de contraponto.

Sobre a estrutura formal apresentada, chama-se a atenção para uma quebra radical da intensidade sonora, entre cada uma das partes principais. Esta deve-se ao facto de o compositor procurar um efeito de ressonância, para o final de cada uma das linhas melódicas. Esse efeito tem por base o prolongamento da nota final de cada tema, em dinâmicas quase silenciosas, sobre as secções de transição. Para além deste factor, a existência de clusters vem reforçar a mesma ideia. Cada um deles distribui-se por todo o espaço orquestral, com base no mesmo tipo de dinâmicas (*ppp*), mantendo o mesmo carácter da escrita polifónica das principais partes. Assim, as alturas que os compõem são apresentadas sob a forma aleatória de um cânon, contrariando a organização rítmica presente nos objectos temáticos. Este efeito tem como objectivo técnico preparar as entradas e saídas cada uma das secções principais. Do ponto de vista auditivo, este apresenta ao ouvinte a sensação de um quase silêncio, como forma de respiração face aos pontos de clímax da obra⁷⁸.

Analisando individualmente cada linha melódica, observam-se várias semelhanças na sua composição, embora cada uma delas tenha a sua origem. Para além destas, a transformação das melodias em agregados harmónicos mantém o mesmo tipo de carácter sonoro em todas as partes.

O primeiro tema tem uma característica muito particular face à obra *Lux Aeterna*: este resume-se a uma transposição integral ao intervalo de terceira menor superior face ao primeiro motivo temático da anterior. Embora sigam o mesmo processo de desenvolvimento, ambos diferem na escolha dos padrões rítmicos. Neste caso concreto, o ritmo relacionar-se-á com os restantes elementos temáticos, posteriormente analisados.

⁷⁸ Final de cada uma das secções principais.



Exemplo nº32: Tema 1 de Lontano



Exemplo nº33: Tema 1 de Lux Aeterna

Em relação ao segundo tema, este tem a particularidade de ramificar-se em dois objectos. Essa ramificação deve-se ao facto de o início da parte B começar num ataque sobre o intervalo de trítono, cuja função assenta sobre um carácter melódico. Por sua vez, este realça a noção de uníssono que caracteriza a entrada de todos os motivos temáticos. Outro factor de influência é a semelhança intervalar do início de cada objecto, cuja condução melódica desagua numa sucessão intervalar idêntica. Assim, a partir de um determinado momento a condução melódica é igual para ambos. Por fim salienta-se a repetição das quatro últimas notas antes do fim do tema, cujo objectivo é preparar a entrada da segunda secção de transição.



Exemplo nº34: Ramificação do Tema 2



Exemplo nº35: Notas repetidas do Tema 2

Comparando os objectos apresentados pela primeira imagem, conclui-se que estes contrariam o binómio presente ao longo de toda a obra. Assim, tendo como ponto de partida um agregado que é conduzido em direcção a um uníssono melódico, salienta-se um processo

de variação face à base proposta. Outra conclusão a tirar deste tema, pode ser encontrada nas primeiras onze notas do tema. Comparando estas com cada uma das partes do tema, observa-se uma transposição quase integral ao intervalo de quarta aumentada inferior. Esta só não é completa devido à existência de mais um intervalo de segunda maior na sucessão, bem como no salto para uma nota inferior, em que no primeiro caso está presente o intervalo de 4ª perfeita. No entanto, este intervalo pode ser interpretado como uma inversão da quinta perfeita. Quanto à repetição das quatro últimas notas antes do fim do tema, salienta-se a sua presença nas duas partes tema, cujo objectivo de preparar a transição para a última grande parte.

Sobre o terceiro tema, salienta-se o seu retorno a uma condução individual, se comparado com o tema anterior. Para além deste factor, este tema é comparado como os anteriores sob o ponto de vista das semelhanças auditivas e de construção.

Após a apresentação das características de cada um dos temas, conclui-se que todos eles têm em comum a sua construção. Assim, a constante presença de intervalos de segunda, de algumas terceiras e uma ou outra quarta, caracteriza todo o ambiente sonoro de cada um deles, bem como as suas ramificações em direcção aos agregados harmónicos oriundos da escrita canónica. Por fim, a presença da forma em arco sob cada um deles, deve-se ao facto das respectivas sobreposições começarem e acabarem em uníssono.



Tabela nº14: *Objectos Temáticos de Lontano*

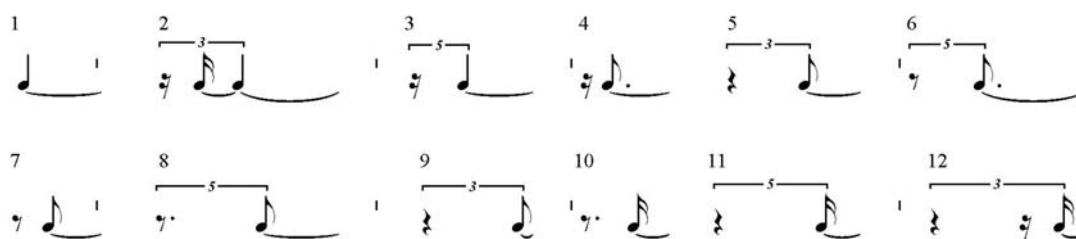
A transformação do elemento melodia em harmonias tem a sua base na já citada escrita polifonia em forma de cânon. No entanto, estas dependem da sobreposição dos vários padrões

rítmicos, cujo resultado origina o maior ou menor grau de tensão sonora. Para além destes, as sensações auditivas de carácter tonal/atonal dependem da construção intervalar de cada um dos temas. Tomando como exemplo a sobreposição das quatro primeiras notas do terceiro tema, estas gravitam em torno de si próprias resultando numa sensação auditiva tonal ou modal. Um exemplo de uma sensação atonal pode ser encontrado nas cinco primeiras notas do primeiro tema, cuja sobreposição das mesmas origina um cluster cromático.



Exemplo n°36: *Sensação Tonal/Atonal*

Para concluir estes apontamentos analíticos, falta apenas abordar a questão rítmica. Como já foi citado, esta é um factor determinante para o resultado da densa massa sonora que caracteriza a obra. Assim, e tal como aconteceu em obras anteriores, existem padrões pré determinados. Neste caso concreto existem doze modelos, cuja exposição e respectivo desenvolvimento se processa de forma aleatória, tendo por base o motivo melódico inicialmente estabelecido. Quanto à sua distribuição pelo espaço orquestral, esta também se processa de forma aleatória. Em suma, o elemento rítmico apenas complementa a melodia, com o intuito de reforçar os agregados harmónicos.



Exemplo n°37: *Padrões Rítmicos*

Mais uma vez a melodia serve como mote para a criação de uma obra, e neste caso concerto existe uma semelhança com uma obra anterior. Esta incide sobre o primeiro objecto temático, cuja diferença assenta apenas numa transposição ao intervalo de terceira menor. Para além da

melodia, da escrita polifónica em forma de cânon, dos padrões rítmicos e das respectivas formas em arco, a presença do efeito de ressonância destaca-se ao longo de todo o discurso, uma vez que este faz a ponte entre cada uma das grandes partes, determinando a sua estrutura formal. Por último, a questão do timbre não é relevante, já que o compositor não o explora enquanto material temático. Este serve apenas para determinar o grau de tensão sonora, face ao número de efectivos instrumentais, como por exemplo o início da obra em que apenas está presente metade do naipe das madeiras (flautas e clarinetes), conduzindo-se de forma gradual em direcção a outros grupos orquestrais.

Aplicação nos Processos Composicionais

1 - Introdução

Aplicar a micropolifonia cinquenta anos depois da sua criação foi o desafio proposto para a composição do ciclo de obras estudadas ao longo deste capítulo. Essas obras serão alvo de uma breve análise, cujo ponto de partida assenta sobre os aspectos estudados nos anteriores capítulos.

Antecipando a abordagem analítica, será apresentada uma breve exposição teórica sobre as técnicas de composição aplicadas em cada uma das obras. Essa exposição incidirá sobre alguns elementos específicos, que ao longo de cada uma das obras contrapor-se-ão com a forma como **Ligeti** explorou a escrita micropolifónica. Para além desse aspecto, serão abordados outros elementos e respectivas formas de desenvolvimento, que não foram aplicados nas obras estudadas no segundo capítulo desta dissertação.

Com base na anterior explicação, irão ser apresentados alguns apontamentos analíticos sobre o ciclo de obras compostos para esta dissertação. Cada uma das obras terá como ponto de partida, um dos elementos estudados no primeiro capítulo.

Este ciclo inicia-se com a obra *De Profundis*, cujo resultado final serviu de mote para a composição das restantes obras. Não tendo por base um elemento específico, a obra explora de forma aleatória todos os parâmetros em busca de uma nova forma de explorar a escrita micropolifónica. Com base neste objectivo, todo o seu discurso apresenta uma constante presença de um complexo contraponto harmónico, tímbrico e por vezes melódico.

A composição *Anno Mundi* tem como principal ponto de partida o elemento harmonia, cuja distribuição e desenvolvimento por todo o espaço orquestral dará azo à presença de outros elementos. Um exemplo desta situação pode ser abordado na aparição de pequenos esboços melódicos na orquestra, fruto da fusão dos vários agregados presentes ao longo de toda a obra.

A inserção de uma obra electroacústica neste ciclo tem como objectivo contrapor a escrita orquestral apresentada pelo ciclo de obras estudadas no segundo capítulo. No entanto, é aplicado o mesmo tipo de pensamento na sua composição. Assim, *A Origem das Origens* tem como ponto de partida o elemento timbre, cuja exposição temática é marcada por um carácter melódico. O seu desenvolvimento está sujeito aos mais variados processos de

desenvolvimento, incidindo especialmente numa evolução contrapontística. Essa evolução irá dar origem aos restantes elementos. Salienta-se também a presença de algumas citações, com o objectivo de realçar o binómio melodia/polifonia.

Para encerrar este ciclo foi composta a obra *Ágios O Theos*, que ao contrário das outras realça dois elementos enquanto material de base. Assim, a forma em associação com a melodia distribuída pelas várias vozes irá determinar o elemento harmonia, cujo desenvolvimento determinará o maior ou menor grau de tensão. Estes factores dependem do texto homónimo que serviu de inspiração extra musical e de exploração enquanto material tímbrico.

Independentemente de não aparecer enquanto elemento base de uma obra, o ritmo é uma consequência directa da individualidade de cada uma das partes instrumentais. A sua função assenta essencialmente na ornamentação de cada uma das vozes, determinando o maior ou menor grau de movimento em cada uma das obras.

2 – Aplicando a Micropolifonia

A recuperação das texturas sonoras que marcaram a década de sessenta foi o ponto de partida para a composição do ciclo de obras presentes nesta dissertação. Essa recuperação surgiu durante o processo de criação da obra “*De Profundis*”, cujo carácter estático e contrapontístico estabeleceu uma determinada linha estética. Após a composição dessa obra surgiu o desafio de a contextualizar segundo um conceito teórico, e para o efeito foi realizada uma breve análise da qual surgiu uma forte ligação com a produção de **Ligeti**. Para além das semelhanças com a produção do compositor húngaro, existem diferenças significativas que merecem ser destacadas. São essas desigualdades que marcam a diferença entre a composição deste ciclo de obras e os estudos de caso abordados no segundo capítulo. Essas diferenças incidem sobre a presença de partes solistas, pequenos fragmentos melódicos distribuídos por todo o espaço tímbrico de cada obra, sons electroacústicos, bem como o contraponto entre estes elementos e as densas texturas sonoras oriundas da referida década.

Com base no estudo realizado pelo primeiro capítulo e nos estudos de caso, irá ser feita uma nova exposição sobre cada elemento. Essa exposição vai de encontro à aplicação individual e conjunta de todos os elementos face às já referidas diferenças. Em suma, esta explicação desenvolve a forma como a micropolifonia foi aplicada cinquenta anos após a sua génese.

2.1 Melodia

Numa abordagem inicial, a melodia é vista sob o ponto de vista do material temático de uma determinada obra. Este tipo de abordagem marca presença tanto nos estudos de caso como na posterior análise às obras compostas para esta dissertação. No entanto, o elemento melodia pode ser observado como forma de desenvolvimento e contraponto às texturas sonoras que marcam esta nova forma de escrita micropolifónica. Para além destas situações, a melodia é um factor determinante enquanto momento solista, uma vez que na produção micropolifónica de **Ligeti**, o conceito de solo não existe. Em suma, a grande preocupação do uso da melodia é a procura de pequenos objectos distribuídos por todo o espaço das texturas, cujo principal objectivo assenta na quebra do estaticismo característico da produção dos anos sessenta. Em relação à presença de uma ou mais linhas solistas nas obras “*Anno Mundi*” e “*De Profundis*”,

salienta-se o facto de estas realçarem as imagens extra musicais que serviram de mote e inspiração.

This image shows a page from a musical score, likely for a symphony or concert band. The score is written for a large ensemble, with staves for various instruments. The instruments listed on the left include:

- Trp (Trumpet)
- Fl (Flute)
- Ob (Oboe)
- Cor (Cor Anglais)
- Bb Cl (B-flat Clarinet)
- Bsn (Bassoon)
- Hr II (Horn II)
- Trp II (Trumpet II)
- Tbn (Trombone)
- Tbn II (Trombone II)
- Tuba

 The score is divided into measures by vertical bar lines. Dynamic markings such as *p* (piano) and *f* (forte) are present. There are also articulation marks like *acc* (accent) and *stacc* (staccato). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and slurs. The page is numbered '20' in the top left corner.

Exemplo nº38: *Distribuição de pequenos gestos melódicos – comp. 42 a 45 da obra “De Profundis”*

This image shows a page from a musical score, likely for a symphony. The score is written for a large ensemble, including strings, woodwinds, and brass. The notation is complex, with many staves and various musical symbols. Key features include:

- Dynamic Markings:** The score uses various dynamic markings, including *f* (forte) and *ff* (fortissimo), indicating loud passages.
- Instrumentation:** The staves are labeled with instrument abbreviations such as *S* (Soprano), *A* (Alto), *T* (Tenor), *Vn* (Violin), *Vla* (Viola), *Vcllo* (Violoncello), *Ob* (Oboe), *Kor* (Korner), *Fag* (Fagott), *Fl* (Flöte), *Flöte II*, *Flöte III*, *Flöte IV*, *Flöte V*, *Flöte VI*, *Flöte VII*, *Flöte VIII*, *Flöte IX*, *Flöte X*, *Flöte XI*, *Flöte XII*, *Flöte XIII*, *Flöte XIV*, *Flöte XV*, *Flöte XVI*, *Flöte XVII*, *Flöte XVIII*, *Flöte XIX*, *Flöte XX*, *Flöte XXI*, *Flöte XXII*, *Flöte XXIII*, *Flöte XXIV*, *Flöte XXV*, *Flöte XXVI*, *Flöte XXVII*, *Flöte XXVIII*, *Flöte XXIX*, *Flöte XXX*, *Flöte XXXI*, *Flöte XXXII*, *Flöte XXXIII*, *Flöte XXXIV*, *Flöte XXXV*, *Flöte XXXVI*, *Flöte XXXVII*, *Flöte XXXVIII*, *Flöte XXXIX*, *Flöte XL*, *Flöte XLI*, *Flöte XLII*, *Flöte XLIII*, *Flöte XLIV*, *Flöte XLV*, *Flöte XLVI*, *Flöte XLVII*, *Flöte XLVIII*, *Flöte XLIX*, *Flöte L*, *Flöte LI*, *Flöte LII*, *Flöte LIII*, *Flöte LIV*, *Flöte LV*, *Flöte LVI*, *Flöte LVII*, *Flöte LVIII*, *Flöte LIX*, *Flöte LX*, *Flöte LXI*, *Flöte LXII*, *Flöte LXIII*, *Flöte LXIV*, *Flöte LXV*, *Flöte LXVI*, *Flöte LXVII*, *Flöte LXVIII*, *Flöte LXIX*, *Flöte LXX*, *Flöte LXXI*, *Flöte LXXII*, *Flöte LXXIII*, *Flöte LXXIV*, *Flöte LXXV*, *Flöte LXXVI*, *Flöte LXXVII*, *Flöte LXXVIII*, *Flöte LXXIX*, *Flöte LXXX*, *Flöte LXXXI*, *Flöte LXXXII*, *Flöte LXXXIII*, *Flöte LXXXIV*, *Flöte LXXXV*, *Flöte LXXXVI*, *Flöte LXXXVII*, *Flöte LXXXVIII*, *Flöte LXXXIX*, *Flöte LXXXX*, *Flöte LXXXXI*, *Flöte LXXXXII*, *Flöte LXXXXIII*, *Flöte LXXXXIV*, *Flöte LXXXXV*, *Flöte LXXXXVI*, *Flöte LXXXXVII*, *Flöte LXXXXVIII*, *Flöte LXXXXIX*, *Flöte LXXXXX*, *Flöte LXXXXXI*, *Flöte LXXXXXII*, *Flöte LXXXXXIII*, *Flöte LXXXXXIV*, *Flöte LXXXXXV*, *Flöte LXXXXXVI*, *Flöte LXXXXXVII*, *Flöte LXXXXXVIII*, *Flöte LXXXXXIX*, *Flöte LXXXXXX*, *Flöte LXXXXXXI*, *Flöte LXXXXXXII*, *Flöte LXXXXXXIII*, *Flöte LXXXXXXIV*, *Flöte LXXXXXXV*, *Flöte LXXXXXXVI*, *Flöte LXXXXXXVII*, *Flöte LXXXXXXVIII*, *Flöte LXXXXXXIX*, *Flöte LXXXXXXX*, *Flöte LXXXXXXXI*, *Flöte LXXXXXXXII*, *Flöte LXXXXXXXIII*, *Flöte LXXXXXXXIV*, *Flöte LXXXXXXXV*, *Flöte LXXXXXXXVI*, *Flöte LXXXXXXXVII*, *Flöte LXXXXXXXVIII*, *Flöte LXXXXXXXIX*, *Flöte LXXXXXXX*.
- Text:** The score includes some text in German, such as "Sinfonia" and "Allegro", which likely refer to the type of music or the tempo.

Exemplo nº39: *Contraponto solistas/orquestra – comp. 252 a 257 da obra “De Profundis”*



Exemplo nº40: *Melodia da Trompa* – comp. 123 a 127 da obra “Anno Mundi”

2.2 Harmonia

Tal como aconteceu nos estudos de caso, o elemento harmonia é uma consequência directa da escrita heterofónica. No entanto, houve a preocupação em abordar esse elemento enquanto material temático e como objecto contrastante, fruto de um processo de desenvolvimento.

Observando a partitura de “*Anno Mundi*”, pode-se encontrar um elevado número de aparições dos três tipos de agregados que deram origem à obra. Em algumas dessas aparições, os referidos agregados contrapõe-se dando origem a novas texturas harmónicas, que por sua vez determinam alguns dos momentos de clímax presentes ao longo da obra.

Exemplo nº41: *Orquestra* – comp. 74 a 76

Na maior parte das situações, a harmonia de “*Ágios O Theos*” é fruto da distribuição das linhas melódicas pelas várias vozes do coro. No entanto salienta-se a sua presença em alguns momentos de homofonia. Esses momentos são marcados pela transição entre as várias secções da obra, e no decorrer da segunda parte, em que os agregados em homofonia entram em constante contraponto.⁷⁹

The image displays a musical score for a choral and instrumental work. It consists of 16 staves, each representing a different voice or instrument. The staves are labeled as follows: S 1, S 2, S 3, S 4, A 1, A 2, A 3, A 4, T 1, T 2, T 3, T 4, B 1, B 2, B 3, and B 4. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like 'pp' (pianissimo). The score is written in a standard musical notation style, with a key signature of one flat and a time signature of 4/4.

Exemplo nº42: *Heterofonia – comp. 11 e 12*

⁷⁹ Ver os apontamentos analíticos da página 101.

2.3 Sons Electroacústicos

A aplicação de sons electroacústicos em quase todas as obras deste ciclo, trouxeram um novo fôlego à escrita micropolifónica. Os seus objectivos incidem na criação de contraponto com escrita heterofónica e as vozes solistas, e no desenvolvimento do elemento timbre.

A primeira situação vem contrariar a ideia original de micropolifonia implantada por **Ligeti**. Assim, as densas nuvens de som são caracterizadas pela presença de objectos temáticos que se destacam ao longo de todo o contínuo da obra. Alguns exemplos podem ser encontrados no início das obras *De Profundis* e *Anno Mundi*, cujos sons electroacústicos entram em contraponto com a densa massa orquestral.

The image displays a complex musical score for the beginning of the work *De Profundis*. At the top left, there is a tempo and meter indication: "wait for click" followed by a musical notation of four eighth notes and a quarter note, with the text "♩ = 60 (exactly)". The score is organized into systems, each containing multiple staves. The instruments listed on the left side of the staves include: Flute (I, II), Oboe (I, II), Clarinet (I, II), Bass Clarinet, Bassoon (I, II), Horn in F (I, II), Trumpet (I, II, III), Trombone (I, II), Tuba, Percussion (I, II), Snare, Cymbal, Alto, Violin (I, II, III, IV), Viola (I, II), Violoncello (I, II), and Contrabass. The notation is dense, featuring various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings, indicating a highly detailed and complex composition.

Exemplo nº43: Início da obra *De Profundis*

3 - De Profundis

Escrita para soprano, alto, orquestra e sons electroacústicos, “*De Profundis*” tem como ponto de partida o texto retirado dos oito primeiros versículos do *Salmo 129*. Este descreve uma imagem extra musical com base no binómio trevas/luz, uma vez que sua interpretação recai sobre um hino de remissão e esperança. Musicalmente, explora de forma aleatória todos os parâmetros, visto que não se trata de uma obra totalmente micropolifónica.

Após uma leitura do texto, observam-se as suas possibilidades enquanto objecto musical. Embora seja apenas uma fonte inspiração, este terá alguma importância para a criação da obra. O seu papel enquanto elemento musical assenta sobre a ornamentação das linhas melódicas das solistas, bem como no seu complemento enquanto elemento rítmico, tímbrico e espacial⁸¹. Esse complemento consiste na sua exploração sob a forma de contraponto das palavras entre as duas vozes solistas. Outra forma de explorar o texto consiste na sua declamação em forma de canto, uma vez que na parte dos sons electroacústicos estão presentes fragmentos retirados de um canto gregoriano com o mesmo título da obra. Esses também assentam sobre uma escrita contrapontística com base em processos de manipulação áudio tais como a sobreposição, transformação tímbrica, compressão, distensão e transposição.



Exemplo nº46: Contraponto soloistas – Comp. 124 – 127



Exemplo nº47: Declamação do texto em forma de canto – Comp. 159 - 163

⁸¹ Distribuição do texto pelas vozes solistas.

A sua importância enquanto mote para a composição da obra, origina a escolha dos materiais base, descreve o carácter tímbrico, e por fim determina a organização formal. Com base nestas escolhas, a primeira preocupação a ter em conta é a relação entre o texto e a música. Esta realça o binómio “*trevas/luz*” exposto pela interpretação da imagem extra musical, que por sua vez dará origem aos contrastes tímbricos que marcam todo o discurso musical. Um exemplo dessa relação pode ser encontrado na descrição da imagem “*luz*”, recorrendo ao contraponto entre os timbres etéreos da orquestra e dos sons electroacústicos, com o carácter modal das solistas vocais. A descrição da imagem “*trevas*” tem por base um complexo contraponto entre a densidade e acentuação dos timbres graves da orquestra, os electroacústicos e a complexidade rítmica e tímbrica das próprias palavras⁸².

A relação entre música e texto é marcada pela presença das vozes solistas em contraponto com todo o efectivo orquestral. As primeiras representam um “*hino de redenção e esperança*” visto que a sua construção assenta numa condução melódica de carácter modal⁸³. O segundo descreve a imagem da “*súplica das trevas*”, determinando os constantes momentos de tensão presentes em toda a obra.

Com base no carácter sonoro e nos materiais temáticos, é determinada a macro estrutura da obra, que por sua vez recupera um modelo oriundo do período clássico: a *forma sonata*. A sua presença é essencial para compreender o contínuo sonoro, uma vez que este assenta sobre sucessivas sobreposições de entradas e saídas de vários gestos⁸⁴. No entanto, salienta-se a clareza da sua divisão em grandes partes, visto que cada uma delas é marcada pela presença de um determinado tipo de grupos gestuais. Assim, a primeira incide sobre um constante contraponto tímbrico, harmónico e melódico, enquanto as partes dois e quatro assentam fortemente sobre o elemento melodia, que exposto pelas linhas solistas, apresentarão o texto enquanto elemento tímbrico e imagem extra musical. Sobre a terceira, realça-se o desenvolvimento de alguns motivos anteriormente apresentados em contraponto com a apresentação de novos objectos, criando um intenso contraste com as que a antecedem. Por

⁸² Nesta situação, o texto é visto como um elemento tímbrico.

⁸³ Referência à construção do canto cristão primitivo, cujas monodias assentam essencialmente numa escrita por graus conjuntos com alguns saltos de compensação.

⁸⁴ Estas irão dar origem a uma divisão micro estrutural.

fim, a última parte caracteriza-se pela reexposição variada de alguns dos motivos já apresentados ao longo da obra. Esta tem por objectivo a criação de momentos de distensão, contrariando alguns dos momentos mais tensos apresentados ao longo de todo o discurso musical.

Comparando esta divisão com a *forma sonata*, observa-se que ambas são idênticas na sua organização macro estrutural, no entanto diferem na abordagem de algumas partes. Recorrendo à mesma terminologia do referido modelo clássico, esta organização apresenta uma longa introdução, uma exposição, um desenvolvimento, uma reexposição, e por último uma coda. Do ponto de vista micro estrutural, as grandes diferenças residem na exposição e reexposição. No primeiro caso, esta não se limita a apresentar objectos temáticos mas sim a expor o texto, com base em vários motivos melódicos que variam de versículo para versículo. Quanto à reexposição, salienta-se que esta não se limita a repetir parcialmente os motivos da exposição, mas sim a reapresentar algumas partes do texto que reforçam a imagem extra musical descrita pelo mesmo. A introdução, o desenvolvimento e a coda, mantêm as mesmas características da referida forma clássica.

Partindo dos objectos temáticos e do carácter sonoro da obra⁸⁵, cada uma das partes da divisão formal proposta será subdividida em secções, tendo por base as já referidas sobreposições dos diferentes extractos sonoros.

A introdução começa por explorar densos agregados sonoros em contraponto com uma condução melódica por parte dos sons electroacústicos. Posteriormente é conduzida de forma gradual e aleatória até atingir o seu primeiro momento de tensão sonora sob a presença de um acelerando rítmico por parte dos metais, culminando num decrescendo de intensidade e movimento por parte dos sons electroacústicos⁸⁶. Por sua vez estes reverberam ao longo de um compasso, em contraponto com uma nota pedal nas cordas, preparando a entrada de novos objectos temáticos. Depois deste primeiro momento de tensão, a presença de pequenos gestos melódicos distribuídos por todo o espaço orquestral, são uma constante até ao aparecimento de um novo acelerando rítmico por parte das cordas, que incide sobre uma escrita polirrítmica entre as vozes do referido naipe. O fim desse acelerando consiste num ataque homofónico

⁸⁵ Descrição do binómio *trevas/luz* com base nos graus de maior ou menor tensão sonora.

⁸⁶ Ver compassos 27 – 29.

sucedido por um novo glissando ao longo de um compasso⁸⁷, que culmina num agregado em forma de pedal. Esse agregado tem como objectivo preparar o final da introdução, que consiste numa antecipação da entrada do timbre vocal apresentada pelos sons electroacústicos e pelas vozes solistas, em contraponto com os curtos ataques dos timbres etéreos e metálicos dos instrumentos de percussão.

A exposição começa por apresentar todo o carácter temático, bem como a imagem extra musical do binómio “*trevas/luz*”. Todo o material base centra-se na melodia das linhas solistas, uma vez que a orquestra e sons electroacústicos têm como função o acompanhamento das mesmas. Ao longo desta parte, o elemento melodia desenvolve-se de forma gradual, com base na evolução rítmica, condução melódica e marcação polifónica. Todos estes factores são acompanhados por uma evolução dos restantes grupos, uma vez que o seu desenvolvimento tem por base o maior ou menor grau de tensão sonora. Estas mudanças de tensão são marcadas por algumas características orquestrais específicas. Assim, a primeira mudança assenta sobre uma nova aparição do ataque dos crótalos em conjunto com a entrada das vozes, antecedia por um ataque homofónico em fortíssimo das vozes, cujo decrescendo total culminará numa pedal nas cordas⁸⁸. A segunda consiste numa nova aparição dos gestos melódicos por parte das solistas, apresentando uma escrita homofónica em decrescendo de intensidade. Esse decrescendo cria contraponto com um agregado sob forma de pedal exposto nas cordas, que culminará na entrada em glissandos por partes das cordas, bem como numa nota isolada por parte do segundo clarinete e da fita que servirão de mote à nova entrada das vozes solistas⁸⁹. A escrita homofónica da melodia mantém-se, desta vez em contraponto com uma densa massa orquestral à base de polirritmias, crescendos rítmicos e dinâmicos, que culmina num desaparecimento gradual das vozes.

A terceira secção caracteriza-se por uma escrita polifónica nas vozes solistas, contrapondo com as pedais do naipe das cordas e a transformação de um uníssono num agregado cromático no naipe das madeiras⁹⁰. Estas características desenvolvem-se de forma gradual, atingindo o seu auge numa escrita densamente polirítmica distribuída por todo o espaço orquestral,

⁸⁷ Ver compassos 89 – 92.

⁸⁸ Ver compassos 119 – 121.

⁸⁹ Ver último tempo do compasso 153 até ao 158 inclusive.

⁹⁰ Ver naipe das madeiras entre os compassos 158 e 165.

enquanto as vozes solistas se apresentam sobre uma disposição homofônica. A transição desta para a ponte é marcada novamente pela presença de uma escrita homofônica das vozes, cujo decrescendo de intensidade atinge o silêncio. Essa homofonia, ao contrário do aconteceu anteriormente, contrapõe-se com uma densa massa orquestral à base de polirritmias e crescendos tanto rítmicos como dinâmicos, culminando numa ainda densa massa sonora por parte da orquestra de menor movimento rítmico, até um novo ataque por parte das percussões metálicas (crótalos) em simultâneo com a entrada de uma das vozes⁹¹. Por fim, a passagem da ponte para a parte seguinte consiste num novo decrescendo por parte das vozes, cordas e madeiras, contraposto com uma entrada em *fade in* por parte dos metais. Essa entrada determina o início do desenvolvimento⁹².

O desenvolvimento é composto por duas pequenas secções precedidas de uma ponte, uma vez que se trata da parte mais pequena da obra. O seu início vem ligado da parte anterior sob uma escrita em pedal por parte dos metais. A passagem da primeira para a segunda parte consiste na evolução tímbrica por parte das cordas graves (passagem de uma sucessão de ataques em *pizzicato* para um ataque em *arco*), contraposta por um crescendo em pedal até *forte* por parte das trompas e trompetes⁹³. A mudança da segunda secção para a ponte consiste em acentuados ataques por parte do naipe dos metais e percussão, culminando com fortes ataques em decrescendos rítmicos/dinâmicos por parte das cordas graves⁹⁴. A conclusão desta parte incide na mudança entre a ponte e o início da reexposição. Esta mudança consiste no ataque em *pianíssimo* de um agregado em forma de pedal em *pianíssimo* por parte das trompas e trompetes, culminando num decrescendo total⁹⁵.

A entrada da reexposição vem recuperar a presença de algumas partes do texto e os constantes contrapontos que caracterizaram a exposição. Embora haja semelhanças no número de secções com a exposição, estas variam no número de compassos que compõem cada uma delas. Assim, o início das subdivisões é de novo marcado pela presença da homofonia nas vozes, em contraponto com as pedais - em crescendo dinâmico - por parte do naipe das cordas

⁹¹ Ver compassos 166 – 173.

⁹² Ver compassos 178 – 181.

⁹³ Ver compassos 205 e 206.

⁹⁴ Ver compassos 219 e 220.

⁹⁵ Ver compassos 235 – 238.

e madeiras⁹⁶. Quanto à mudança da primeira ponte para a segunda secção, esta consiste num acelerando rítmico e dinâmico por parte das cordas, culminando num curto ataque acentuado⁹⁷. A passagem da segunda secção para a segunda ponte consiste num desaparecimento gradual da massa sonora por parte das vozes, percussão e metais em contraponto com um decrescendo sucedido de um crescendo no naipe das cordas, sobre a forma de uma pedal harmónico. Em último lugar, a passagem da segunda ponte para a coda consiste num crescendo por parte das madeiras e da fita magnética, culminando num gesto de ataque igual ao do início da obra⁹⁸.

Sobre a coda, salienta-se apenas a presença de uma reexposição parcial da introdução, sucedida de pequenos gestos isolados oriundos das várias partes da obra. Esses gestos incidem essencialmente sobre linhas melódicas das vozes solistas, sons electroacústicos e agregados harmónicos na orquestra.

Para uma melhor compreensão da estrutura da obra, é apresentado o seguinte quadro com a divisão micro e macro estrutural.

Introdução	Exposição	Desenvolvimento	Reexposição	Coda
1 - 97	98 - 181	182 - 236	237 - 281	282 - 355
<u>Secção 1</u>	<u>Secção 1</u>	<u>Secção 1</u>	<u>Secção 1</u>	<u>Secção 1</u>
1 - 29	98 - 121	182 - 205	237 - 242	282 - 310
<u>Secção 2</u>	<u>Secção 2</u>	<u>Secção 2</u>	<u>Ponte 1</u>	<u>Secção 2</u>
30 - 84	122 - 157	206 - 219	243 - 250	311 - 323
<u>Ponte</u>	<u>Secção 3</u>	<u>Ponte</u>	<u>Secção 2</u>	<u>Secção 3</u>
85 - 97	158 - 172	220 - 236	251 - 273	324 - 334
	<u>Ponte</u>		<u>Ponte</u>	<u>Secção 4</u>
	173 - 181		274 - 281	335 - 345
				<u>Secção Final</u>
				346 - 355

Tabela nº15: Estrutura Formal

Com base neste quadro e na observação da partitura, poder-se-ia afirmar que a micro estrutura apresentada pode ser subdividida em gestos temáticos. No entanto, mantém-se como

⁹⁶ Ver compassos 242 e 243.

⁹⁷ Ver compassos 250 e 251.

⁹⁸ Ver compassos 281 e 282.

opção de divisão máxima a estrutura apresentada pelo quadro para uma melhor compreensão da divisão formal. Esta escolha recai sobre o facto destes apontamentos se resumirem apenas a aspectos básicos sobre o contínuo sonoro da obra, tendo como base de análise os elementos chave da linguagem micropolifónica. Em suma, todas as divisões propostas são caracterizadas pelo recurso a um determinado tipo de objecto temático.

Após a abordagem ao contínuo sonoro de “*De Profundis*” com base na forma, resta apenas fazer algumas referências aos elementos harmonia, timbre e ritmo, em que o papel do último se resume à noção auditiva de batimentos, criando desfasamento entre as vozes. Para além deste factor, o parâmetro ritmo desenvolve-se em direcção a momentos de grande tensão sonora, baseados numa densa escrita polirítmica.

Exemplo nº48: Desfasamentos e Polirritmias nas madeiras – Comp. 315 – 318

O contínuo sonoro depende dos vários elementos que compõem a obra, no entanto salienta-se a importância do timbre enquanto elemento principal para a caracterização do mesmo. Este realça a importância dos grupos orquestrais ao longo de todos os processos de desenvolvimento, determinando os momentos de maior ou menor grau de tensão ao longo de todo o discurso. Face a este factor, todas as texturas relacionam-se directamente com o elemento harmonia que tem um papel fundamental na determinação da referida tensão. Sobre esta realça-se a importância da sobreposição de agregados na mudança de partes. Um exemplo muito concreto dessa situação, pode ser observado na mudança da exposição para o desenvolvimento, em que o *fade out* das cordas é sobreposto sobre o *fade in* dos metais. Por

fim, a questão tímbrica é observada com base no constante contraponto entre orquestra e sons electroacústicos, que pode ser de carácter harmónico ou melódico.

The image displays a musical score for Example n°49, which covers the final of the exposition and the beginning of the development. The score is written for a large orchestra, with staves for various instruments including Flutes (Fl.), Oboes (Ob.), Bassoons (Bn. Cl.), and Trombones (Tbn.). The notation includes complex melodic lines with many slurs and ties, indicating a highly melodic and contrapuntal texture. Dynamic markings such as *ppp* (pianissimo), *p* (piano), and *mpf* (mezzo-forte) are used throughout the score to indicate changes in volume. The score is organized into measures, with vertical bar lines separating the different musical phrases.

Exemplo n°49: Final da exposição/Início do desenvolvimento

Independentemente de não haver agregados pré-estabelecidos, muitos deles têm a sua base de construção nos agregados de meio-tom. Para além destes intervalos, a presença de segundas, quartas e quintas originam outro tipo de agregados, cujas características remontam a ambientes sonoros de carácter modal.

Exemplo nº50: Agregados cromáticos e diatônicos nas cordas – Comp. 1 - 6

Exemplo nº51: Início da obra nos metais e percussão – Comp. 1 - 6

Alguns dos agregados presentes ao longo da obra, são alvo de transformações que incidem na decomposição de alguns deles. Esta característica é uma constante ao longo de toda a obra, dado que o elemento harmonia muitas vezes se transforma no elemento melodia. Essa transformação deve-se ao facto de esses agregados se abrirem em gestos melódicos, que por sua vez se distribuem sob a forma da imitação, contraponto, ou até mesmo na recriação do efeito de reverberação⁹⁹.

⁹⁹ Este último pode ser encontrado nas várias situações em que a parte dos sons electroacústicos duplica e prolonga alguns dos agregados apresentados pela orquestra.

4 - Anno Mundi

1 In principio creavit Deus caelum et terram.

2 Terra autem erat inanis et vacua, et tenebrae super faciem abyssi, et spiritus Dei ferebatur super aquas.

3 Dixitque Deus: «Fiat lux». Et facta est lux.

4 Et vidit Deus lucem quod esset bona et divisit Deus lucem ac tenebras.

5 Appellavitque Deus lucem Diem et tenebras Noctem. Factumque est vespere et mane, dies unus.

In Livro da Gênese, capítulo 1, versículos 1 – 5

Escrita para soprano, orquestra de sopros e sons electroacústicos, “*Anno Mundi*” tem como ponto de partida a imagem extra musical apresentada pelo texto. Esta incide sobre o conceito da *Criação do Mundo*, dando novamente origem ao binómio trevas/luz¹⁰⁰. Este, em conjunto com a organização do texto em versículos, determina os materiais básicos para a construção da obra.

A presença do elemento harmonia é uma constante ao longo da obra, visto que este assenta em três tipos de agregados: hexáfono, cromático e diatónico. A sua relação com o conceito extra musical é exposta da seguinte forma: o elemento *luz* está associado aos agregados de tons inteiros, enquanto o elemento *trevas* é associado aos agregados cerrados de meios-tons; por fim, a descrição do binómio *trevas/luz* é caracterizado pelo recurso a agregados com base em notas brancas, visto que estes revelam uma breve reminiscência aos modos antigos.

O texto enquanto elemento musical determina a macro estrutura, tendo em conta o número de versículos. No entanto salienta-se que este apenas é exposto em duas secções, com a simples função de ornamentar as linhas melódicas da solista, reforçando a ideia extra musical por de trás da composição da obra.

Outro factor a ter em na realização do contínuo sonoro recai na escolha de outro tipo de gestos que possam contrapor com a massa harmónica. Assim, a presença dos sons electroacústicos e da voz solista vêm renovar a noção de micropolifonia, quebrando a ideia de que esta apenas se limita à sobreposição de várias camadas tímbricas.

Após a escolha do carácter da obra e dos materiais que servirão de base para a sua construção, esta começa por apresentar os três tipos de agregados. A presença destes ao longo

¹⁰⁰ Este já foi abordado na composição de “*De Profundis*”.

de todo o discurso processa-se de forma contínua e aleatória. Este facto deve-se às várias sobreposições de cada um deles, em que na maior parte dos casos cada voz entra de forma canónica, realçando a noção da escrita polifónica.



Exemplo nº52: *Agregados Base*

Algumas das texturas harmónicas presentes ao longo da obra serão alvo de pequenos processos de desenvolvimento de carácter rítmico e melódico. No primeiro caso, o recurso a ataques homofónicos em contraponto entre eles são um marco importante nos momentos de maior tensão dinâmica¹⁰¹, sendo a maior parte das situações expostas pelo naipe dos metais e saxofones.

Exemplo nº53: *Ataques Homofónicos – Comp. 118*

¹⁰¹ Ver compassos 76, 118, 132, 150, e 168.

O segundo processo de desenvolvimento centra-se essencialmente na transformação de alguns agregados em pequenos esboços melódicos, processando-se de duas formas. Em primeiro lugar, as já referidas entradas canónicas e respectivas sucessões de harmonias produzem automaticamente melodias independentes; o segundo caso incide essencialmente no percurso de um determinado agregado, que por vezes é alvo de pequenas variações melódicas, retomando o seu percurso harmónico. O seu objectivo resume-se à ornamentação do respectivo agregado, já que essa variação melódica recorre apenas às notas que o compõem. Os seguintes exemplos apresentados pelo naipe dos metais ajudarão a compreender este processo de variação.

Exemplo nº54: Transformação da harmonia em melodias – Comp. 16 - 22

Exemplo nº55: Ornamentação da harmonia – Comp. 141 - 145

Para concluir a relação harmonia/melodia, salienta-se a presença da transformação de um uníssono em direcção a um agregado de carácter cromático¹⁰². Esta pode ser observada do ponto de vista melódico/harmónico, criando contraste com a saturada presença dos três tipos de agregados. Do ponto de vista harmónico, este é conduzido de forma gradual, dando origem a uma pequena sucessão de agregados; já o ponto de vista melódico é caracterizado pela entrada canónica de cada uma das notas que compõem a referida sequência de agregados. A sua presença é marcada pelo naipe das madeiras, sendo exposta uma única vez. Os seguintes exemplos ajudam a compreender essa transformação.



Exemplo nº56: Transformação do uníssono – Comps 103 – 114



Exemplo nº57: Linha melódica – Comps 103 – 114

Após a abordagem de todas as questões harmónicas, é altura de abordar o parâmetro melodia. Este já foi abordado enquanto resultado do desenvolvimento harmónico, no entanto marca presença ao longo de toda a obra enquanto motivo temático e factor para a divisão formal. Assim, a melodia pode ser encontrada nos sons electroacústicos, na voz solista e em

¹⁰² Esta situação apresenta uma clara alusão à música de **Ligeti**, já que a maior parte das obras analisadas no segundo capítulo desta dissertação, seguem o mesmo princípio de construção com a diferença de exporem o motivo melódico em todas as vozes.

alguns momentos orquestrais, essencialmente no fagote, clarinete baixo e trompa. Individualmente, cada um dos naipes terá uma determinada função para o desenvolvimento da obra. A sua fusão com a massa harmónica vem contrariar o pensamento micropolifónico de **Ligeti**, tal como se pode observar no seguinte exemplo.

Exemplo n°58: Contraponto da Voz, Fita e Orquestra

Para além da criação de novas texturas em contraponto com a densa massa sonora orquestral, os sons electroacústicos têm como principal objectivo criar pequenos gestos de carácter solista, bem como reforçar duplicar e responder às entradas tanto da linha solista como de alguns momentos orquestrais. As suas origens incidem sobre objectos de carácter percussivo, vocal e estático – este último assenta muitas vezes em torno de um determinado registo¹⁰³. O seu desenvolvimento tem por base a entrada sucessiva dos vários tipos de objectos e o respectivo contraponto com linha solista e orquestra.

¹⁰³ Ver exemplo do compasso 71 – 75, em que a parte da fita assenta numa pedal aguda, bem como num trémulo à base de sons de sinos.



Exemplo nº59: Pedal nos sons electroacústicos – Comp. 71 - 75

A presença da linha solista tem como objectivos o já referido contraponto e ornamento da massa orquestral, para além de ser um veículo condutor ao carácter litúrgico do texto. Esta incide essencialmente numa escrita de carácter modal, tendo em conta dois factores. Em primeiro lugar, a melodia é relacionada com algumas características harmónicas presentes na orquestra, remetendo o ouvinte para uma sonoridade de carácter modal. Esta característica realça uma breve reminiscência aos modos antigos. Por outro lado, a construção melódica assenta sobre intervalos específicos (segundas, quartas e quintas), e em determinados momentos incide sobre a recitação de uma determinada nota.

Estas características relembram algumas características da escrita monódica da idade média, uma vez que a linha solista foi composta com base em sequências de graus conjuntos com alguns saltos de compensação. No entanto, a estrutura intervalar está condicionada às variações típicas do século XX: o recurso a intervalos aumentados e diminutos. O seu desenvolvimento tem por base a mudança de registo e alternância de dinâmicas, cuja associação ao texto é uma constante ao longo da obra.



Exemplo nº60: Alternância de registo: Comp. 124 - 12

Para concluir o elemento melodia, resta apenas acrescentar a presença de alguns motivos melódicos na parte orquestral, cujo objectivo assenta no já referido contraponto à densa massa harmónica.



Exemplo nº61: Fragmentos melódicos isolados: Comp. 45 - 48



Exemplo n°62: *Melodia Trompa* – Comps 123 – 128

A presença da melodia enquanto momento solista, determina a aparição de um novo elemento: a forma. Esta já foi referenciada no início destes apontamentos, tendo por base o número de versículos do texto que corresponde ao número de partes em que a obra se divide. Estas vão de encontro ao modelo clássico da *forma sonata*, tal como aconteceu em “*De Profundis*”.

Comparando a divisão da obra com a referida forma clássica observa-se que ambas apresentam o mesmo tipo de terminologias. No entanto, esta estrutura formal não é articulada, ao contrário do que acontece numa sonata clássica, isto é: independentemente de haver alguma clareza – que posteriormente será escrita – na divisão em várias partes, esta obra continua a ser marcada pela presença de um contínuo sonoro, como se de um todo se tratasse.

Sobre as terminologias aplicadas a “*Anno Mundi*”, observa-se as seguintes situações: a introdução corresponde à entrada orquestral; a *exposição* equivale à parte da linha solista, que por sua vez apresenta integralmente o texto que serviu de base para a composição de toda a obra; o *desenvolvimento* volta novamente à presença da orquestra, por sua vez desenvolve o material apresentado pela introdução; a *reexposição* retoma novamente a entrada da solista, apresentando apenas os momentos mais importantes descritos pelo texto; a *coda* caracteriza-se pela presença de um pequeno momento orquestral, cuja diferença em relação às partes anteriores reside nos sons electroacústicos.

A	B	C	D	E
<u>Introdução</u>	<u>Exposição</u>	<u>Desenvolvimento</u>	<u>Reexposição</u>	<u>Coda</u>
1 - 47	48 - 84	85 - 121	122 - 154	155 - 169

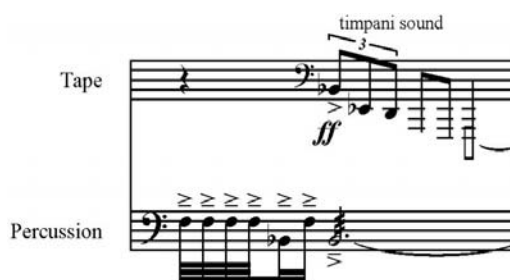
Tabela n°16: *Macro Estrutura*

Comparando ambas as formas, salienta-se o facto de as terminologias *exposição* e *reexposição* não manterem as mesmas características. Neste caso concreto, cada uma das

partes corresponde apenas às entradas da linha solista e à presença do texto, contrariando a sonata clássica que apresenta um determinado conjunto de motivos – temas e respectivas progressões harmónicas – e as respectivas reexposições com ligeiras variações.

Cada uma das grandes partes apresentadas é alvo de subdivisões, cujas características determinam a micro estrutura da obra. Estas têm por base dois factores: dos sons electroacústicos e as frases da linha solista. Os primeiros caracterizam a *introdução*, o *desenvolvimento* e a *coda*; já a linha solista subdivide a *exposição* e a *reexposição*.

A subdivisão da parte introdutória assenta na aparição da primeira letra de ensaio da partitura. Esta tem como ponto de mudança o contraponto entre a percussão e os sons electroacústicos, cuja escrita e respectiva audição recai num efeito de reverberação¹⁰⁴, tal como se pode observar no seguinte exemplo.



Exemplo nº63: Contraponto fita/percussão: Comp. 30

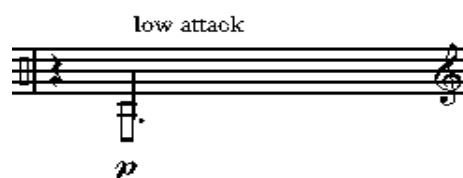
O desenvolvimento também é subdividido em duas partes, sendo o seu ponto de transição a letra de ensaio E. O material temático que o subdivide é a decomposição do uníssono, já referido na análise harmónica. Por fim, a coda assenta numa só parte, sendo o seu início marcado pelo final da linha melódica solista.

A exposição e reexposição também se subdividem em duas secções, sendo as suas transições marcadas por uma pequena pausa na linha solista. No primeiro caso, a transição é exposta entre os compassos 65 e 68 em contraponto com pequenos gestos melódicos apresentados pelo fagote e clarinete baixo; no segundo, a transição é feita por um compasso de pausa em contraponto com um ataque percussivo nos sons electroacústicos, que por sua vez correspondem à entrada da letra de ensaio H.

¹⁰⁴ Este efeito já foi explorado na obra “*De Profundis*”.



H



Para uma melhor compreensão destas subdivisões, é apresentado o seguinte quadro com a macro estrutura da obra, tendo por base a observação e a análise da partitura¹⁰⁵.

A	B	C	D	E
<u>Introdução</u>	<u>Exposição</u>	<u>Desenvolvimento</u>	<u>Reexposição</u>	<u>Coda</u>
1 - 47	48 - 84	85 - 121	122 - 154	155 - 169
<u>Secção 1</u>	<u>Secção 1</u>	<u>Secção 1</u>	<u>Secção 1</u>	<u>Secção 1</u>
1 - 31	48 - 68	85 - 101	122 - 139	155 - 169
<u>Secção 2</u>	<u>Secção 2</u>	<u>Secção 2</u>	<u>Secção 2</u>	
32 - 47	69 - 84	102 - 121	140 - 154	

Tabela n°17: Estrutura Formal

Para além do quadro anterior, poder-se-ia apresentar uma outra subdivisão na exposição e reexposição. Esta não incidiria sobre os momentos de transição mas sim na divisão do texto em cinco versículos, que por sua vez subdividia cada uma das partes em cinco secções. Cada uma dessas secções subdividir-se-á em frases melódicas, chamando a atenção para o título da obra, cuja exposição cantada funcionará como pequena introdução ao texto, sendo também

¹⁰⁵ Ver anexo 2.

parte integrante da já referida subdivisão. Mais uma vez realça-se o facto do número das secções corresponder a mesmo número de versículos, no entanto a relação secção/versículo não é coincidente em alguns casos, conforme se pode observar na seguinte explicação.

Na exposição, a ligação entre o quarto e metade do quinto versículos, separados por um compasso, formam apenas uma secção, enquanto a outra metade forma a última secção. A razão para tal acontecer, deve-se ao facto de estes dois versículos serem conduzidos pelo mesmo tipo de gesto melódico bem como a sua ligação por parte dos sons electroacústicos, cujo timbre se baseia numa constante pedal¹⁰⁶ entre o final de um e o início do outro; no caso da segunda metade do quinto versículo, esta deve-se à mudança de carácter tímbrico tanto da orquestra como dos sons electroacústicos¹⁰⁷. No caso da reexposição metade do terceiro versículo corresponde a uma secção, enquanto a outra metade junta-se ao quarto versículo, formando uma outra secção. Já o quinto versículo é dividido em duas partes, em que cada uma delas corresponde a uma secção. Esta situação, mais uma vez se deve ao contraponto entre voz e sons electroacústicos, bem como ao mesmo carácter melódico¹⁰⁸.

Para uma melhor compreensão observe-se os seguintes quadros.

Exposição					
<u>Introdução</u>	<u>Secção 1</u>	<u>Secção 2</u>	<u>Secção 3</u>	<u>Secção 4</u>	<u>Secção 5</u>
48 - 50	51 - 53	54 - 59	59 - 64	69 - 75	78 - 79
<u>Frase 1</u>	<u>Frase 1</u>	<u>Frase 1</u>	<u>Frase 1</u>	<u>Frase 1</u>	<u>Frase 1</u>
48	51 - 52	54 - 55	59 - 64	69 - 71	78
<u>Frase 2</u>	<u>Frase 2</u>	<u>Frase 2</u>		<u>Frase 2</u>	<u>Frase 2</u>
49 - 50	52 - 53	55 - 56		71	78 - 79
		<u>Frase 3</u>		<u>Frase 3</u>	<u>Frase 3</u>
		57		73 - 74	79
		<u>Frase 4</u>		<u>Frase 4</u>	
		57 - 59		74 - 75	

Tabela nº18: Estrutura formal da exposição com base no texto

¹⁰⁶ Ver compassos 71 – 73 da partitura em anexo.

¹⁰⁷ Ver compasso 78.

¹⁰⁸ Ver compassos 141 – 145, 147 – 148 e por fim 152 – 154.

Reexposição					
<u>Introdução</u>	<u>Secção 1</u>	<u>Secção 2</u>	<u>Secção 3</u>	<u>Secção 4</u>	<u>Secção 5</u>
122 - 123	124 - 131	135 - 138	141 - 145	147-148	152 - 154
<u>Frase 1</u> 122 - 123	<u>Frase 1</u> 124 - 126	<u>Frase 1</u> 135 - 136	<u>Frase 1</u> 141	<u>Frase 1</u> 147 - 148	<u>Frase 1</u> 152 - 153
	<u>Frase 2</u> 126 - 127	<u>Frase 2</u> 136 - 138	<u>Frase 2</u> 142 - 143	<u>Frase 2</u> 148	<u>Frase 2</u> 153
	<u>Frase 3</u> 127 - 129		<u>Frase 3</u> 143 - 144		<u>Frase 3</u> 153 - 154
	<u>Frase 4</u> 129 - 130		<u>Frase 4</u> 144 - 145		
	<u>Frase 5</u> 130 - 131				

Tabela nº19: Estrutura formal da reexposição com base no texto

Com base nos quadros anteriores, algumas considerações podem ser retiradas. Em primeiro lugar observa-se uma diferença entre o número do compasso do final de uma secção e o do início da outra secção, motivada pela transição entre ambas as partes. Posteriormente, observa-se um reduzido número de compassos em algumas secções, bem como a existência de uma só frase em algumas delas. Estas diferenças são motivadas pela estrutura e condução do texto. A última conclusão retirada é baseada na relação com a primeira divisão formal apresentada nestes apontamentos, tendo em conta que algumas das secções não corresponderem ao versículo completo. Este factor deve-se ao facto de as referidas secções se relacionarem relação com os timbres da parte electroacústica, já que estes são um elemento chave na divisão formal de toda a obra.

Depois de apresentada toda a estrutura formal da obra, chama-se a atenção para um pormenor apresentado na partitura. Embora algumas das letras de ensaio correspondam à entrada de algumas das partes e secções, nem sempre as mesmas vão de encontro à estrutura formal, já que algumas dessas letras apenas servem de guia para a entrada de alguns gestos da orquestra. Por fim, e do ponto de vista auditivo, as divisões formais apresentadas são na maior parte dos casos imperceptíveis, devido ao denso contínuo sonoro que caracteriza toda a obra.

Para concluir, é importante fazer uma breve abordagem ao parâmetro ritmo, cujo papel é determinante no resultado final da obra. Assim, a sua divisão a duas, três e quatro partes, tem

como único objectivo criar uma sensação auditiva de desfasamento rítmico. Este ocorre na entrada de cada uma das vozes de determinados agregados, dando ao ouvinte a noção de uma escrita totalmente contrapontística, contrariando algumas situações da não percepção desse mesmo tipo de escrita¹⁰⁹.

¹⁰⁹ Existem situações em que a densidade sonora de uma escrita micropolifónica “absorve” a noção de uma escrita contrapontística. Essa situação pode ser observada em determinados momentos da obra *Atmosphères* de **G. Ligeti**, ou então na obra *De Profundis* escrita para esta dissertação.

5 - A origem das origens

Sendo uma obra totalmente composta por sons electroacústicos, “*A Origem das Origens*” tem-se como ponto de partida o elemento timbre. Este associa-se directamente com a melodia enquanto objecto temático. A sua origem é de natureza concreta e ao mesmo tempo abstracta, tendo em conta que a obra é inspirada na *história da polifonia* e ao mesmo tempo na *criação do mundo*. Esta dualidade é representada por citações a algumas obras polifónicas pelo uso de objectos sonoros gerados por software de síntese. Alguns desses objectos sintetizados, cuja perceptibilidade tímbrica irão dar origem ao material temático. Em suma, esta parte de dois motivos monódicos, cujo carácter percussivo e vocal serão alvo de constantes transformações ao longo de toda a obra.

Associando os dois pontos de partida anteriormente referidos, existe a noção auditiva de que a obra surge do nada em direcção a um determinado ponto. Tecnicamente pode-se observar que a obra parte de um objecto de carácter monódico, cuja transformação em motivos polifónicos vai de encontro à evolução do conceito polifonia¹¹⁰.

O início da obra tem por base uma linha monódica de carácter percussivo, que ao longo da sua exposição contrapor-se-á com o segundo motivo temático – os sons vocais. Embora tenha um carácter contrapontístico, esta sobreposição tem por objectivo apresentar de forma distinta os dois motivos base. Gradualmente, estes vão criando momentos de contraponto entre si próprios, uma vez que a sobreposição de ambos já foi apresentada ao longo da exposição monódica. Este desenvolvimento atingirá o seu primeiro momento de tensão aquando da primeira citação a obras concretas.

Relativamente às citações, segue-se o mesmo princípio de organização dos materiais base. Assim, a evolução gradual da monodia em direcção à polifonia pode ser encontrada na citação de fragmentos do organum “*virgo flagellatur*”, da autoria de um compositor anónimo da *Escola de Perotin*. Para além de fragmentada, esta citação é transformada com base em processos de transposição, compressão e distensão, criando contraponto entre a versão original e as referidas transformações. Esta mesma situação já foi encontrada anteriormente, durante a

¹¹⁰ Excluindo as citações, a construção da obra assenta em momentos de polifonia primitiva, do princípio da imitação e como auge a escrita micropolifónica. Exclui-se a presença da estrutura fuga, visto que o todo da obra incide num constante desenrolar dos objectos temáticos.

presença polifônica dos dois motivos base. Salienta-se ainda que estes dois momentos de contraponto se sobrepõem, aumentando gradualmente a escrita heterofônica.

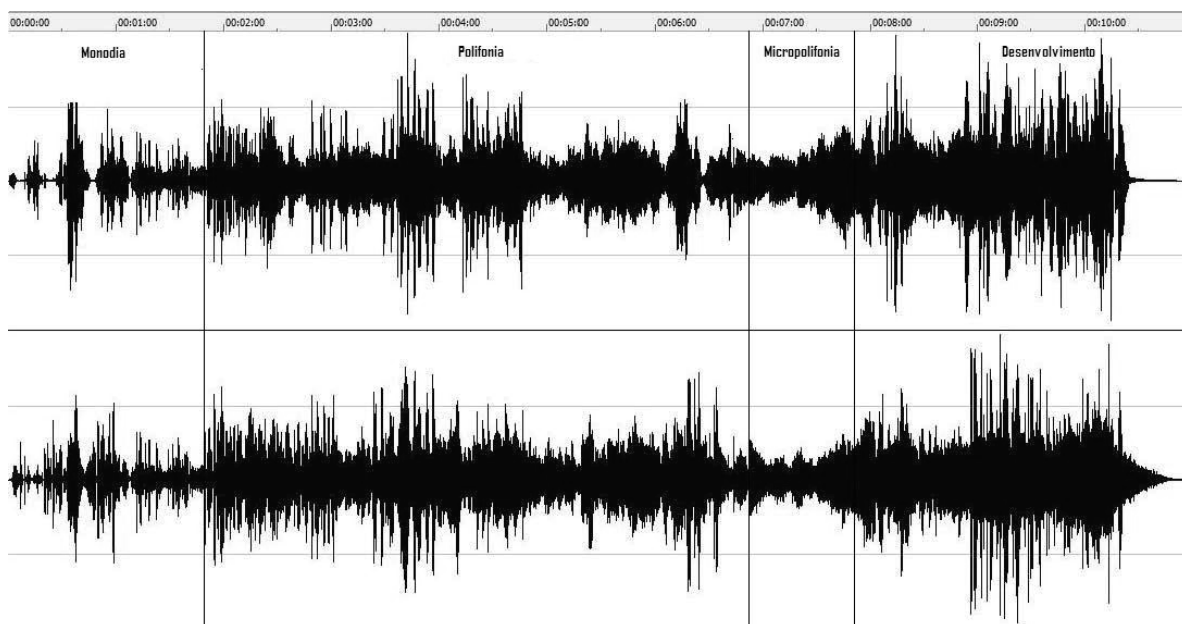
Posteriormente a estas duas exposições e respectivos desenvolvimentos, é de novo exposto um novo momento musical: a escrita micropolifônica. Esta tem por base o aumento de densidade dos dois momentos contrapontísticos anteriores em sobreposição com a citação de obras micropolifônicas. As obras aqui citadas incidem essencialmente nos minutos iniciais do “*Introitus do Requiem*” e “*Lux Aeterna*” de **Ligeti**. Ao contrário do que aconteceu com o organum da *Escola de Perotin*, estas citações não são fragmentadas visto que o seu objectivo é criar um maior grau de tensão contrapontística com os referidos objectos temáticos, para além de reforçar a noção de micropolifonia.

Depois de expostas todas as características da obra, as mesmas contrapor-se-ão entre si aumentando cada vez mais a massa sonora. No entanto salienta-se uma nova citação polifônica, desta vez com base em fragmentos da obra “*Psalms of Repentance*” de **Alfred Schnittke**. Esses fragmentos incidem essencialmente no recurso a motivos contrapontísticos à base de vozes graves e agudas, reforçando as características da polifonia vocal já apresentadas pelos vários fragmentos do já citado organum. Chama-se a atenção para a transição entre cada momento expositivo e os respectivos desenvolvimentos, cujo carácter estático assenta em longas pedais harmónicas.

Com base nos três momentos expositivos e no respectivo desenvolvimento, pode-se concluir que a obra apresenta uma simples divisão binária. Essa estrutura não é claramente perceptível, já que o movimento contrapontístico é uma constante ao longo de quase toda a obra. Para complementar esta informação, pode-se observar o seguinte quadro de divisão formal e o respectivo espectro da obra.

Exposição			Desenvolvimento
0'' - 7'51''			7'51'' - 10'57''
A	B	C	D
0'' - 1'50''	1'50'' - 6'56,5''	6'56,5'' - 7'51''	7'51'' - 10'57''
<u>Monodia</u>	<u>Polifonia</u>	<u>Micropolifonia</u>	<u>Monodia+ Polifonia Primitiva+Micropolifonia</u>

Tabela nº20: Estrutura Formal



Exemplo nº66: Sonograma da obra

Comparando o quadro formal, o gráfico e as explicações anteriores, conclui-se que existem pequenas diferenças na subdivisão da primeira parte da obra. Essas diferenças residem no facto de o sonograma apresentar todos os motivos monódicos e o respectivo desenvolvimento polifónico. Sobre as restantes secções, não existe qualquer diferença a assinalar. Em suma, tanto a explicação anterior como o sonograma foram um complemento para determinar a estrutura formal anteriormente apresentada.

Outra maneira de abordar a forma pode ser encontrada na citação do organum da *Escola de Perotin*. O facto de este se apresentar de uma forma fragmentada ao longo de todo o discurso, poderá servir de pontos de referência para uma outra divisão formal. No entanto, este não terá um papel muito relevante na compreensão da obra, tendo em conta o ponto de inspiração da mesma: a evolução da linguagem micropolifónica.

Abordando individualmente os restantes parâmetros, existem algumas considerações a ter em conta. Uma vez que se trata de uma obra totalmente baseada em sons electroacústicos, não existe um motivo melódico organizado segundo um modelo de alturas definidas. Este tem por base os gestos iniciais da percussão, das vozes sem texto e dos momentos melódicos do organum. Depois de exposto, as constantes transformações e sobreposições de que é alvo dão

origem aos outros parâmetros. Em primeiro lugar, a harmonia é descrita pelas várias sobreposições entre os gestos monódicos de cada qualidade e pelo contraponto entre eles. Já o ritmo é determinado pelos vários momentos de tensão/distensão sonora e pelo número de gestos sobrepostos. Em suma, os três motivos monódicos dão origem ao denso contínuo sonoro que caracteriza a obra.

Para concluir estes apontamentos analíticos, salienta-se importância do título da obra para compreender a sua construção. Assim, a expressão “*A Origem das Origens*” descreve de forma muito clara os conceitos extra musicais e o desenvolvimento de todo o contínuo sonoro. Se forem observados os conceitos externos, estes têm como origem um simples ponto que é conduzido gradualmente até um tipo de construção. Por sua vez o discurso musical segue o mesmo princípio, uma vez que este surge de um pequeno gesto que gradualmente se desenvolve até atingir o seu auge.

6 - *Ágios O Theos*

Escrita para coro misto a dezasseis vozes, “*Ágios O Theos*” tem por base o texto homónimo, cuja organização interna determina um dos elementos chave da composição da obra: a forma.

Dividido em duas grandes partes, o texto é caracterizado não só pela descrição literária, mas também pelo contraste fonético que funcionará como elemento tímbrico no decorrer da obra. Para além destes factores, este determina toda a organização formal da obra tanto a nível macro como micro. Assim, cada um dos versos corresponde a cada uma das secções da obra. Sobre o seu conteúdo semântico, salienta-se a ênfase da palavra “*Deus*” que será uma constante ao longo da primeira parte, sendo reforçada na segunda pelo contexto e época litúrgica¹¹¹ em que o texto está inserido. Já às diferenças fonéticas, têm um papel fundamental no desenvolvimento tímbrico de toda a obra.

Com base nestes dois factores, serão escolhidos os tipos de escrita a ser usados na composição da obra, que por sua vez determinarão o carácter sonoro da mesma. Esta irá recair sobre dois pares de objectos temáticos que marcarão todo o seu percurso: melodia/polifonia e harmonia/polifonia. Em primeiro lugar, é apresentada uma escrita densamente polifónica com base em objectos melódicos específicos. Posteriormente é apresentada uma mudança gradual do tipo de escrita, que assenta essencialmente sobre a harmonia e a homofonia. Esta é distribuída de forma canónica por todo o espaço tímbrico do coro. O seguinte gráfico ajuda a compreender todo o contínuo sonoro, cujo princípio de construção é baseado nas constantes entradas e saídas de cada um dos naipes.



Exemplo nº67: *Texturas sonoras de Ágios O Theos*

Para concluir a importância do texto na criação da obra, salienta-se a sua relação entre a imagem extra musical e os conteúdos temáticos. Assim, a “*Evocação e Louvor a Deus*” é

¹¹¹ Semana Santa.

descrita pela escrita melódico/harmónica, enquanto a “*Adoração da Cruz*” caracteriza-se pela presença da escrita harmónica e homofónica.

Depois de estarem determinados os tipos de escrita e a estrutura formal, a obra inicia-se com um primeiro gesto melódico distribuído pelas vozes femininas e tenores; para o contraponto, é apresentado um segundo motivo melódico exposto no naipe dos baixos, prolongando-se após a conclusão do primeiro motivo. Esta condução melódica tem como primeiro ponto de repouso o momento em que aparece o primeiro ataque homofónico no naipe dos sopranos¹¹², que por sua vez faz a ligação com os novos motivos melódicos que irão ser expostos¹¹³.



Exemplo nº68: *cantus firmus* 1 e 2



Exemplo nº69: Homofonia 1

Após a primeira homofonia, serão apresentados mais dois objectos melódicos. No entanto, chama-se a atenção para o facto de estes se fundirem um no outro, dando a sensação auditiva de um só *cantus firmus*. Tal como aconteceu com os anteriores, estes gestos distribuem-se por todos os naves vocais, sendo conduzidos até a aparição de um novo motivo homofónico. Ao contrário do que aconteceu com o primeiro, este não é atacado em simultâneo, salientando-se o facto de cada nota que o compõe entrar de forma canónica. Outro aspecto em destaque sobre os c.f. apresentados são os seus finais em ataques homofónicos, cujo objectivo é realçar a palavra do texto¹¹⁴.

¹¹² Ver página 5 da partitura.

¹¹³ Cada ataque homofónico corresponde à transição entre cada uma das secções, propostas pela divisão do texto.

¹¹⁴ Ver compassos 35 – 37



Exemplo nº70: *cantus firmus* 3 e 4

Para finalizar esta parte serão novamente expostos diferentes motivos melódicos. Ao contrário do que aconteceu anteriormente, estes objectos serão em maior número, e na maior parte dos casos não serão distribuídos pelos vários naipes. Assim, as vozes soprano1, tenor1 e baixos apresentarão um c.f individual, criando momentos polifónicos entre eles¹¹⁵. A contrapô-los, um novo gesto melódico é apresentado e distribuído pelas restantes vozes¹¹⁶. Mais uma vez, a condução de todos eles desagua numa escrita homofónica, atingindo o primeiro grande clímax¹¹⁷ de toda a obra. Depois deste, um novo agregado em homofonia faz a transição entre os dois tipos de escrita que caracteriza toda a obra.



Exemplo nº71: Comp. 44- 45

Neste ponto da obra a escrita melódico/harmónica é transformada num carácter rítmico/harmónico. Este incide essencialmente sobre os elementos ritmo e harmonia, no entanto salienta-se a presença de alguns momentos melódicos oriundos dos agregados que dão vida a esta parte.

Cada sequência de agregados será exposta de forma canónica face à antecedente, regendo-se pelo mesmo princípio de organização dos materiais apresentado anteriormente. Em primeiro lugar serão apresentados três grupos de agregados ao longo dos naipes femininos. Estes

¹¹⁵ Ver compassos 36 – 43.

¹¹⁶ Ver compassos 38 – 43.

¹¹⁷ Este faz a separação entre a parte A e B, tendo em conta a macro estrutura do texto.

culminam num desaparecimento gradual da intensidade, em contraponto com o início de um novo grupo de agregados.¹¹⁸

Esta nova entrada de sequências vem dar continuidade às que já foram apresentadas, visto que elas se sobrepõem umas às outras. Tal como as anteriores, estas distribuem-se por todos os naipes do coro. No entanto salienta-se a forma como estas são expostas, que contraria em algumas situações os grupos apresentados anteriormente. Assim, todas as sequências iniciam-se com um ataque homofónico de duas vozes sobre o intervalo de quinta, sendo que as restantes vozes entram individualmente em forma de cânon. Relativamente à sua conclusão, estas culminam num ataque homofónico por parte dos naipes masculinos – estes também entram de forma canónica, terminando em simultâneo num desaparecimento gradual da massa sonora.¹¹⁹

Para concluir a obra, um último grupo de sequências harmónicas será exposto¹²⁰. A primeira será exposta pelos naipes femininos mantendo o mesmo tipo de entradas canónicas, terminando em homofonia entre as respectivas vozes. Posteriormente, sucede-lhe uma série de ataques homofónicos nos naipes masculinos, que por sua vez entra em contraponto rítmico com a sequência anterior. Em último lugar serão apresentadas mais duas séries de agregados. A primeira é exposta pelo naipe dos altos e pelas sopranos três e quatro, apresentando novamente uma disposição canónica e culminando em homofonia. Já a segunda, apresenta uma escrita homofónica, distribuída pelas vozes 1 e 2 dos sopranos e tenores.¹²¹

Após a apresentação de todo o contínuo sonoro, algumas conclusões podem ser tiradas. Tal como foi referido no início destes apontamentos, foi delineada uma organização formal com base na construção do texto. No entanto, esta só poderá ser compreendida tendo em conta que todos os gestos apresentados são distribuídos por todas as secções da obra. O quadro seguinte irá ajudar a compreender melhor essa distribuição.

¹¹⁸ Ver compassos 46 – 60.

¹¹⁹ Ver compassos 58 – 71.

¹²⁰ Ver toda a letra de ensaio E na partitura.

¹²¹ Ver os três últimos compassos da partitura.

<u>Parte A</u>			<u>Parte B</u>		
1 - 46			47 - 81		
<u>Secção 1</u>	<u>Secção 2</u>	<u>Secção 3</u>	<u>Secção 4</u>	<u>Secção 5</u>	<u>Secção 6</u>
1 - 21	22 - 37	38 - 46	47 - 59	60 - 70	71 - 81
<u>Melodia 1</u>	<u>Homofonia 1</u>	<u>Melodia 1 – S1</u>	<u>Sequência 1</u>	<u>Sequência 1</u>	<u>Sequência 1</u>
1 – 15	21 - 24	36 - 43	46 - 51	58 - 67	71 - 76
<u>Melodia 2</u>	<u>Melodia 1</u>	<u>Melodia 2 – T1</u>	<u>Sequência 2</u>	<u>Sequência 2</u>	<u>Homofonia 1</u>
10 – 24	23 - 30	36 - 44	47 - 51	59 - 67	73 - 78
	<u>Melodia 2</u>	<u>Melodia 3 – B1</u>	<u>Sequência 3</u>	<u>Sequência 3</u>	<u>Sequência 2</u>
	28 – 34	36 - 47	50 – 60	61 – 70	76 – 81
	<u>Homofonia 2</u>	<u>Melodia 4 – B2</u>	<u>Sequência 4</u>	<u>Sequência 4</u>	<u>Homofonia 2</u>
	33 - 37	38 – 47	53 – 60	62 – 70	79 - 81
		<u>Melodia 5 – B3</u>		<u>Sequência 5</u>	
		39 – 44		62 – 70	
		<u>Melodia 6 – B4</u>		<u>Homofonia 1</u>	
		40 – 44		69 - 71	
		<u>Melodia 7</u>			
		38 – 44			
		<u>Homofonia 1</u>			
		44 - 45			

Tabela nº21: Estrutura formal

Analisando o quadro anterior, observa-se uma ambiguidade entre divisão de cada uma das secções e as respectivas subdivisões. Esta deve-se ao facto de cada uma delas ter como ponto de partida as letras de ensaio expostas pela partitura, contrariando as entradas dos vários gestos temáticos. Tendo em conta que o contínuo sonoro se baseia na sobreposição de vários blocos temáticos, as suas entradas e saídas acabam por não coincidir com a divisão proposta para cada uma das secções, tornando-se quase imperceptível, do ponto de vista auditivo, a noção do elemento forma.

Para, resta apenas referir as semelhanças entre os dois tipos de gestos e a importância do elemento ritmo. Sobre os primeiros, salienta-se que todas as linhas melódicas apresentam uma construção intervalar idêntica tanto na quantidade como na qualidade, resumindo-se presença dos intervalos de segunda, terceira, quarta, quinta e sétima. A construção das sequências de agregados rege-se pelo mesmo tipo de intervalos. Quanto ao elemento ritmo, salienta-se a sua

disposição aleatória sobre as várias vozes, cuja organização assenta sobre uma divisão binária e ternária ao longo de toda a obra, excepto na segunda parte em que para além das referidas divisões, todas as vozes são alvo de uma divisão quaternária, dependendo da rítmica de algumas palavras.

The image displays a musical score for nine vocal parts, arranged in a system. The parts are labeled on the left: Soprano 2, Soprano 3, Soprano 4, Alto 1, Alto 2, Alto 3, Alto 4, Tenor 1, and Tenor 2. Each part is written on a five-line staff with a treble clef. The time signature is 4/4. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'pp' (pianissimo). Some parts have lyrics written below the notes, including 'A', 'O', 'The', and 'O'. The score is organized into measures, with some measures containing multiple notes and others containing rests. The overall structure suggests a complex vocal arrangement with a focus on phonetic distribution.

Exemplo n°72: Distribuição fonética – Comp. 1- 6

Conclusão

Falar de análise e composição musical, é algo que pode ser abordado tanto do ponto de vista objectivo como subjectivo. No entanto, e antes de qualquer uma das abordagens, é preciso compreender os conceitos que estão por trás, para posteriormente conceber a discussão. Assim, a análise de uma qualquer obra poderá ser abordada sob vários pontos de vista, tendo em conta a pessoa que a analisa, o objectivo da análise, o modelo de análise a aplicar, e os parâmetros em estudo.

Tomando como exemplo o primeiro andamento de uma sonata de **Beethoven**, observa-se que esta pode ser analisada de duas formas. Uma das hipóteses é recorrer ao modelo tradicional da análise musical, que consiste numa abordagem à forma, temas ou progressões harmónicas. Quanto à segunda hipótese, poder-se-á seguir o modelo de **Schenker**, que tem como objectivo reduzir a obra a uma estrutura simples de carácter harmónico/melódico.

Confrontando estas duas situações, pode-se concluir que existe um binómio entre o objectivo e subjectivo. Do lado objectivo podem-se encontrar os modelos de análise bem como os parâmetros em estudo; já do lado subjectivo, são apresentadas as conclusões retiradas desse mesmo estudo, tendo em conta que uma determinada problemática pode apresentar diversas soluções. As mesmas situações poderão ser aplicadas na análise de música do século XX, tomando como exemplo a análise formal da obra *Lux Aeterna* de **Ligeti**, exposta no segundo capítulo desta situação.

Do ponto de vista da composição musical, o mesmo binómio poderá ser aplicado. Do lado do objectivo, recai a escolha dos materiais e o desenvolvimento dos mesmos, recorrendo ao uso de técnicas de composição específicas. Quanto ao lado subjectivo, este assenta na escolha aleatória de materiais, a liberdade dos seus processos de desenvolvimento, bem como a inexistência de um processo de formalização bem delimitado, que poderão tornar a obra pouco perceptível em termos da divisão formal. Um exemplo destas situações pode ser encontrado na obra *aberta*, cujos processos de desenvolvimento são indeterminados. No caso concreto desta dissertação, o binómio pode ser encontrada em todas as obras analisadas no terceiro capítulo, onde se pode encontrar um contraponto entre imagens extra musicais e os materiais base que lhe dão vida.

As primeiras ideias para a realização desta dissertação começaram a surgir após a composição da obra *De Profundis*. Comparando o resultado dessa obra com alguns aspectos da música de **Ligeti**, procurou-se um enquadramento teórico para o conceito em estudo. Em primeiro lugar foi feita uma selecção de parâmetros, cujas fusões assentam em densas nuvens sonoras. Essa selecção recaiu nos elementos melodia, harmonia, ritmo, timbre e forma, cuja mistura dará origem ao contínuo sonoro que caracteriza a escrita micropolifónica.

Após uma abordagem individual e conjunta a cada um dos elementos anteriores, chegam-se a duas conclusões paradoxais. Em primeiro lugar, cada um deles passará despercebido ao longo do discurso musical, uma vez que a fusão destes resulta num único objecto. No entanto, salienta-se a situação contrária, cujo contínuo sonoro salienta a importância de determinados elementos¹²².

Após o estudo teórico do conceito, serão analisadas as principais obras que marcaram o período micropolifónico de **Ligeti**, chegando-se à conclusão que elas se interligam tanto do ponto de vista temático, como extra musical. No entanto, a exploração de alguns dos elementos é variável de obra para obra.

Começando por falar nas semelhanças, observa-se que existem algumas relações entre os materiais base de cada uma delas. Tomando como exemplo as obras “*Lux Aeterna*” e “*Lontano*”, estas têm como ponto de partida o mesmo material melódico, com a simples diferença de uma transposição ao intervalo de terceira menor superior apresentado pela segunda. Sobre as respectivas divisões formais, ambas seguem o mesmo tipo de estrutura: forma ternária.

Outra situação da relação de materiais pode ser encontrada entre as obras “*Atmosphères*” e “*Requiem – Kyrie*”, em que ambas recorrem ao mesmo elemento como base de composição: o timbre. Este elemento serve de mote para o desenvolvimento do discurso musical de cada uma delas, mas no entanto diferem na escolha da sua orquestração. A primeira recorre a um grande efectivo orquestral, enquanto a segunda explora os naipes vocais e os timbres graves e médios da orquestra.

¹²² Um exemplo para esta situação pode ser encontrado nas obras “*De Profundis*” e “*Anno Mundi*”, cujas principais secções realçam as linhas melódicas, devido à presença de vozes como elemento solista.

As diferenças entre todas as obras assentam essencialmente na escolha da já referida orquestração, bem como no resultado final do denso contínuo sonoro. Estas devem-se ao facto de cada obra ter como base um determinado parâmetro, explorando-o em fusão com os restantes.

Uma última nota recai sobre as estruturas formais. Exceptuando a obra *Kyrie* que apresenta uma estrutura tipo fuga¹²³, as restantes apresentam uma divisão formal muito clara.

Para concluir o estudo da micropolifonia, foram compostas algumas obras com base nas texturas sonoras oriundas da década de sessenta, não tendo sido esquecida uma nova abordagem à mesma. Assim, todas as composições apresentadas têm características muito específicas, sendo comum a ambas a presença de um denso contínuo sonoro que as caracteriza. No entanto, cada uma delas difere radicalmente tendo em conta a diversidade de materiais que as compõem.

Tendo como ponto de partida diferentes imagens extra musicais, a escolha de alguns dos principais elementos é idêntica em quase todas as obras. No caso concreto de “*De Profundis*”, “*Anno Mundi*” e “*Ágios O Theos*”, a forma é considerada como um dos principais elementos base, embora os restantes sejam diferentes para cada uma delas. Outra grande semelhança entre elas é o recurso ao mesmo tipo de qualidade e quantidade intervalar, bem como o recurso do mesmo tipo de técnicas de desenvolvimento.

As grandes diferenças entre todas as obras, incidem essencialmente nos parâmetros melodia e timbre. O primeiro pode ter origem no material base ou então ser o resultado de um processo de desenvolvimento¹²⁴. Já o segundo é totalmente diferente em todas as obras, devido à instrumentação específica de cada uma delas, embora existam algumas semelhanças que incidem essencialmente sobre os sons electroacústicos.

Por fim, mistura de todos os elementos são uma constante em todas as obras, no entanto estes são abordados de uma forma particular na obra “*A Origem das Origens*”. Excepto a forma, o timbre e a melodia¹²⁵, os restantes elementos não têm origem nos conceitos originais,

¹²³ Esta não segue à risca organização da fuga barroca, no entanto apresenta um constante desenvolvimento dos seus materiais temáticos, que por sua vez seguem o princípio de uma escrita contrapontística do género fuga.

¹²⁴ Exemplo da obra *Anno Mundi*, em que na maior parte dos casos tem origem na sobreposição e no desfasamento dos vários tipos de harmonias.

¹²⁵ Esta está presente nos materiais base, bem como nas citações presentes ao longo da obra.

já que o seu ponto de partida assenta na transformação de objectos base de natureza concreta e abstracta. Assim, a harmonia e o ritmo dependem e dão origem ao maior ou menor grau de tensão sonora que caracteriza todo o contínuo sonoro.

Em suma, todas as obras compostas para esta dissertação, têm em comum o facto de explorar os cinco parâmetros da linguagem micropolifónica, sendo que cada uma delas tem por base um elemento específico diferente interligado directamente com outros. Para concluir, salienta-se que “*De Profundis*” é o motor de arranque para esta nova forma de abordar a micropolifonia.

Depois de apresentados estes três estudos, chega-se à conclusão de que as obras compostas relacionam-se directamente com os estudos de caso abordados, tendo por base o uso dos cinco parâmetros estudados no primeiro capítulo. No entanto salientam-se grandes diferenças nos respectivos contínuos sonoros, dado que as composições originais recorrem a elementos não usuais nas obras micropolifónicas de **Ligeti**. Assim, o recurso aos sons electroacústicos e às vozes solistas vêm contrapor as densas massas sonoras, oriundas dos já referidos contínuos sonoros abordados nos estudos de caso. Com base nesses novos elementos, salienta-se a existência e o destaque de objectos sonoros, cujo principal objectivo é contrapor a escrita em heterofonia apresentada pelas obras estudadas no segundo capítulo desta dissertação. A última grande diferença entre os dois grupos de obras reside na escrita polifónica em forma de micro cânon, uma vez que esta não foi explorada nas composições originais.

Em jeito de conclusão, a micropolifonia resume-se a um tipo de escrita polifónica, em que determinados parâmetros servem de mote para a compreensão e construção de uma obra com características do estilo desenvolvido por **Ligeti**.

Referências Bibliográficas

BENNETT, Roy. Uma Breve História da Música. Tradução de Maria Teresa Resende Costa. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 3ª edição

BOSSEUR, Dominique and Jean – Yves. Revoluções Musicais: A Música Contemporânea depois de 1945. Tradução de Maria José Belino Machado. Lisboa: Editorial Caminho SA, 1990

COPE, David. Techniques of the Contemporary Composer. United States of America: Inc. Thomson Learning, 1997

ECO, Umberto. Como se Faz uma Tese em Ciências Humanas. Tradução de Ana Falcão Bastos e Luís Leitão. Lisboa: Editorial Presença, 2008, 14ª edição

GRIFFITHS, Paul. The Contemporary Composers: György Ligeti. Great Britain: Robson Books, 1983

MICHEL, Pierre. György Ligeti: compositeur d'aujourd'hui. Paris: Minerve, 1985

MICHELS, Ulrich. Atlas da Música I. Tradução de António Manuel Cardo, Flávio Pinho, Jorge Simões, Rogério Miguel Puga e Sara Mendes. Lisboa: Gradiva – Publicações Lda, 2003

MICHELS, Ulrich. Atlas da Música II. Tradução de António Manuel Cardo, Flávio Pinho, Jorge Simões, Rogério Miguel Puga e Sara Mendes. Lisboa: Gradiva – Publicações Lda, 2007

OLIVEIRA, João Pedro. Teoria Analítica da Música do Século XX. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1998

PALISCA, Claude. Norton Anthology of Western Music – Vol.1. United States of America: Michael Ochs, 2001, 4ª edição

PIRES, Filipe. Elementos Teóricos de Contraponto e Cânon. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2ª edição

SANTANA, Helena. [in] existências do som. Aveiro: Universidade de Aveiro, 2005

STEINITZ, Richard. György Ligeti: Music of the Imagination. London: Faber and Faber Limited, 2003

TOOP, Richard. György Ligeti. Phaidon Press Limited, 1999

Referências Discográficas

LIGETI, György. CD, Notas de Programa: Boulez Conducts Ligeti – Concertos for Cello – Violin – Piano. Deutsche Grammophon, 1994

LIGETI, György. CD, Notas de Programa: Chamber Concert, Ramifications, String Quartet No.2, Aventures, Lux Aeterna. Deutsche Grammophon 20th Century Classics

MODERN, Wien. CD, Notas de Programa: Ligeti, Nono, Boulez, Rhim. Deutsche Grammophon, 1990

LIGETI, György. CD, Notas de Programa: Requeim, Aventures, Nouvelles Aventures. Wergo, 1985

LIGETI, György. CD, Notas de Programa: The Ligeti Project II. Teldec Classics, 2002

Referências Online

http://www.anppom.com.br/anais/15%20anais%20RJ%202005/sessao21/tatiana_catanzaro.pdf

<http://www.anthonycornicello.com/dissertation/Chapter1.pdf>

<http://www.braunarts.com/ligeti/main.html>

<http://www.schott-music.com/shop/persons/featured/11540/index.html>

<http://www.dolmetsch.com/defsm2.htm>

<http://www.lichtensteiger.de/ligeti.html>

<http://www.musicaltime.com/atmosfer4.pdf>

http://www.musicandmeaning.net/issues/pdf/JMMart_4_5.pdf

<http://qutmusic.pbwiki.com/micropolyphony>

<http://www.sonyclassical.com/artists/ligeti/bio.html>

<http://www.tallersonoro.com/espaciosonoro/03/analisis.htm>

<http://website.lineone.net/~dmitrismirnov/Lontano.html>

ANEXOS

Anexo 1 – Partitura da obra *De Profundis*

Anexo 2 - Partitura da obra *Anno Mundi*

Anexo 3 – Partitura da obra *Ágios O Theos*

Anexo 4 – CD Áudio

André Rodrigues

De Profundis

Soprano, Contralto, Orquestra e Sons Electroacústicos

Julho de 2006

De Profundis tem a sua génese no Salmo 129, não em termos de estrutura formal, mas como imagem extra-musical, para além disso, o texto – enquanto complemento da linha melódica das vozes solistas - é musicado e explorado sob a forma de um contraponto silábico, ou seja: existem algumas partes do texto em que uma só palavra se divide de forma silábica entre as vozes; outra forma de expor e abordar o texto, é a sua declamação previamente gravada na fita magnética, contraposta com várias transformações do mesmo segundo processos técnicos de manipulação áudio, tais como a sobreposição, compressão e distensão temporal, bem como meras e simples transposições. Ainda relativamente ao texto e às melodias que o ornamentam, estas representam um “hino” de redenção e esperança, enquanto o ambiente imaginário das “trevas” descrito pelo texto, é caracterizado pela parte orquestral e pela música electrónica. Num breve resumo, a obra ***De Profundis*** vive e constrói-se a partir do binómio “luz/trevas”, isto é: “luz” face aos timbres etéreos e relaxados tanto das partes orquestrais como da fita, para além do carácter melódico exposto nas partes vocais; “trevas” face aos timbres graves e intensos tanto da orquestra como da fita, para além da complexidade rítmica, bem como o próprio texto.

TEXTO

canticum graduum

de profundis clamavi ad te Domine

Domine exaudi vocem meam fiant aures tuae intendentes ad vocem deprecationis meae

si iniquitates observabis Domine Domine quis sustinebit

quia tecum est propitiatio cum terribilis sis sustinui Dominum sustinuit anima mea et verbum eius expectavi

anima mea ad Dominum

a vigilia matutina usque ad vigiliam matutinam expectet Israhel Dominum

quia apud Dominum misericordia et multa apud eum redemptio

et ipse redimet Israhel ex omnibus iniquitatibus eius

TRADUÇÃO:

Cântico das ascensões.

Do fundo do abismo, clamo a vós, Senhor,

Senhor, ouvi a minha prece! Estejam atentos os vossos ouvidos à voz da minha súplica.

Se Vós, Senhor, tiverdes em conta os pecados, quem poderá subsistir?

Mas junto de vós encontramos o perdão, por isso temos o vosso temor em nós.

Eu espero no Senhor, a minha alma espera, confio na sua palavra.

A minha alma espera no Senhor, mais do que a sentinela na aurora

Como a sentinela espera na aurora, espere também Israel no Senhor, porque com ele está a misericórdia e nele é abundante a redenção.

Ele mesmo há-de redimir Israel, de todos os seus pecados.

In The Book of Psalms, psalms 129, vers. 1 - 8

Instrumentação:

2 flautas

2 oboés

2 clarinetes em Bb

2 fagotes

3 trompas em F

3 trompetes em C

2 trombones

1 tuba

percussão I

- jogo de tímpanos (4 tímpanos de dimensões diferentes)

- um jogo de crótalos (24 meios tons)

- um par de bongós

percussão II

- um bombo

- um jogo de crótalos (24 meios tons)

- um par de bongós

soprano

contralto

24 violinos

12 violas

8 violoncelos

4 contrabaixos

Notas de execução:

- Duração aproximada de 24 minutos;
- A partitura está escrita em Dó;
- Todos os acidentes afectam todas as notas do compasso;
- Os glissandos das cordas são executados de forma gradual;
- Os trémulos não indicam um número exacto de figuras, sendo estes executados o mais rápido possível;
- As notas de trilo são indicadas por um pequeno acidente;
- As vozes solistas são amplificadas;
- A quase inexistência de articulações na partitura, significa que todos os gestos são ligados, excepto quando notados na partitura;
- Outras indicações de execução encontram-se escritas na partitura;
- A fita é notada de forma convencional, embora por questões de natureza prática, certas passagens da fita não estão notadas;
- Outras indicações relativas à fita encontram-se escritas na partitura;

De Profundis

André Rodrigues

wait for click

♩ ♩ ♩ ♩ || ♩ = 60 (exactly)

The image displays a comprehensive musical score for a symphony, likely in 4/4 time. The score is organized into systems, each containing staves for different instruments. The instruments listed on the left include Tape, Flute (I, II), Oboe (I, II), B♭ Clarinet (I, II), Bassoon (I, II), Horn in F (I, II, III), Trumpet (I, II, III), Trombone (I, II), Tuba, Percussion (I, II), Soprano, Alto, Violin (I, II, III, IV), Viola (I, II, III), Violoncello (I, II), and Contrabass. The score features various musical notations, including notes, rests, and dynamic markings such as *ff*, *f*, *mf*, *mp*, and *p*. There are also performance instructions like "low attack", "metallic sound", "high sound", and "timpani sound". The score is divided into measures, with some measures containing multiple staves for a single instrument. The overall style is classical and formal.

This page of a musical score is divided into three systems of staves. The first system includes staves for Tpe, Fl. I & II, Ob. I & II, B. Cl. I & II, Bsn. I & II, and Hn. I, II, & III. The second system includes staves for Tpt. I, II, & III, Tbn. I & II, Tuba, Perc. I & II, S., and A. The third system includes staves for Vln. I, II, & III, IV, Vla. I & II, Vlc. I & II, and Cb. The score features various musical notations, including notes, rests, and dynamic markings such as *ff*, *mf*, and *pp*. Performance instructions are written above certain staves, including 'high sound', 'low sound', 'percussive sounds', 'eco brass', 'low attack', and 'bell sound'. The page is numbered 13 in the top left corner.

This page of the musical score is divided into two systems. The first system includes staves for Timpani (Tpe), Flutes I and II (Fl. I, Fl. II), Oboes I and II (Ob. I, Ob. II), Clarinets I and II (Cl. I, Cl. II), Bassoons I and II (Bsn. I, Bsn. II), Horns I and II (Hn. I, Hn. II), Trumpets I and II (Tp. I, Tp. II), Trombones I and II (Tbn. I, Tbn. II), Tuba, and Percussion (Perc.). The second system includes staves for Soprano (S), Alto (A), Violins I and II (Vln. I, Vln. II), Viola I and II (Vla. I, Vla. II), Violoncello I and II (Vcl. I, Vcl. II), and Contrabass (Cb.).

The score features a variety of musical notations, including notes, rests, and dynamic markings such as *pp* (pianissimo), *mf* (mezzo-forte), *f* (forte), and *ff* (fortissimo). Performance instructions are provided for several instruments, including "timpani tremolo", "middle attack", "middle metallic sound", "eco brass", "eco metallic sound", and "timpani sound". The score is written in a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 2/4.

27 6

timpani tremolos

timpani sound

high attack

eco brass

high attack

middle high attack

middle attack

low attack

mp

mp

mp

p mp

p mp

27 5 6 7

I

Hn. II

III

I

Tpt II

III

I

Tbn.

II

Tuba

27 5 6 7

I

Perc.

II

27

S

A

27 (8^{va})

I

II

Vln

III

IV

I

Vla II

III

I

Vlc

II

Cb.

p

p

p

This image shows a page from a musical score, likely for a symphony orchestra. The score is written for various instruments, including woodwinds, brass, percussion, and strings. The notation includes notes, rests, and dynamic markings such as *mf*, *f*, *mp*, and *f*. The score is organized into systems, with each instrument or group of instruments having its own staff. The page number 33 is visible in the top left corner. The score is written in a standard musical notation style, with a key signature of one flat and a time signature of 4/4. The instruments listed on the left include Tpe, Fl., Ob., B♭ Cl., Bsn, Hrn, Tpt, Tbn, Tuba, Perc., S, A, Vln, Vla, Vlc, and Cb. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like *mf*, *f*, *mp*, and *f*. The score is organized into systems, with each instrument or group of instruments having its own staff. The page number 33 is visible in the top left corner. The score is written in a standard musical notation style, with a key signature of one flat and a time signature of 4/4.

This image shows a page from a musical score, likely for a symphony or concert band. The score is written for a large ensemble, including woodwinds, brass, strings, and percussion. The page is divided into systems, with each system containing staves for different instrument groups. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings (e.g., *f*, *p*, *mf*, *ff*). There are also performance instructions like "flute sound" and "string chord" written above the staves. The score is written in a standard musical notation style, with a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 4/4. The page number 38 is visible in the top left corner.

8

10

This image shows a page from a musical score, likely for a symphony orchestra. The score is written for various instruments, including:

- Woodwinds:** Flute (Fl.), Oboe (Ob.), B♭ Clarinet (B♭ Cl.), Bassoon (Bsn.), Horn (Hn.), Trumpet (Trpt.), Trombone (Tbn.), and Tuba.
- Brass:** Horn (Hn.), Trumpet (Trpt.), Trombone (Tbn.), and Tuba.
- Percussion:** Timpani (Tpe), Snare Drum (S.), and Cymbal (Cb.).
- Strings:** Violin (Vln.), Viola (Vla.), Violoncello (Vlc.), and Contrabass (Cb.).

The score includes musical notation, dynamics (p, mf, mp), and performance instructions like "timpani" and "low sound". The page is numbered 54 in the top left corner.

This image shows a page from a musical score, likely for a symphony orchestra. The score is written for multiple instruments, including woodwinds, brass, strings, and percussion. The notation is complex, featuring various musical symbols, notes, and rests. The page is divided into several systems, each containing multiple staves. The instruments listed on the left include Tpe (Timpani), Fl. (Flute), Ob. (Oboe), B+ Cl. (Bassoon/Clarinet), Bsn (Bassoon), Hn. II (Horn II), III (Horn III), Tpt II (Trumpet II), III (Trumpet III), Tbn. (Trombone), Tuba, Perc. (Percussion), S (Soprano), A (Alto), Vln I (Violin I), Vln II (Violin II), Vln III (Violin III), Vln IV (Violin IV), Vla I (Viola I), Vla II (Viola II), Vlc I (Violoncello I), Vlc II (Violoncello II), and Cb. (Double Bass). The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'mf' (mezzo-forte) and 'f' (forte). The page is numbered 59 in the top left corner.

63

Tpe harp + piano sound

voices

I

Fl.

II

I

Ob.

II

I

B♭ Cl.

II

I

Bsn

II

pp

mf

pp

mf

I

Hn. II

III

I

Tpt II

III

I

Tbn.

II

Tuba

I

Perc.

II

S

A

I

II

Vln

III

IV

I

Vla II

III

I

Vlc

II

Cb.

14

This image shows a page from a musical score, likely for a symphony orchestra. The score is written in a standard musical notation style, featuring various instruments and their parts across multiple staves. The instruments listed on the left include Tpe (Timpani), Fl. (Flute), Ob. (Oboe), B. Cl. (Bass Clarinet), Bsn. (Bassoon), Hn. II (Horn II), III (Horn III), Tpt. II (Trumpet II), III (Trumpet III), Tbn. (Trombone), Tuba, Perc. (Percussion), S. (Soprano), A. (Alto), Vln. I, II, III, IV (Violins), Vla. I, II, III (Violas), Vlc. I, II (Violoncellos), and Cb. (Contrabass). The score is divided into measures, with dynamic markings such as *ff* (fortissimo), *mp* (mezzo-piano), *mf* (mezzo-forte), *f* (forte), and *fp* (fortissimo-piano) indicating the volume. The notation includes various musical symbols, such as notes, rests, and articulation marks, representing the musical composition for each instrument.

This image shows a page of a musical score, likely for a symphony, featuring multiple staves for various instruments. The instruments listed on the left include Tpe (Timpani), Fl. (Flute), Ob. (Oboe), B♭ Cl. (B-flat Clarinet), Bsn. (Bassoon), Hn. (Horn), Tpt. (Trumpet), Tbn. (Trombone), Tuba, Perc. (Percussion), S. (Soprano), A. (Alto), Vln. (Violin), Vla. (Viola), Vlc. (Violoncello), and Cb. (Contrabass). The score is divided into measures, with some measures containing dynamic markings such as *metallic sound*, *f* (forte), *p* (piano), *fp* (fortissimo piano), *mf* (mezzo-forte), and *ff* (fortissimo). There are also performance instructions like *Glissando* (glissando) and *harp chords*. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and slurs, indicating the pitch and rhythm of the music.

Score for a large orchestra and vocal soloists, featuring multiple staves for woodwinds, brass, strings, and percussion.

Woodwinds: Tpe (Trumpet), Fl. (Flute), Ob. (Oboe), B♭ Cl. (B-flat Clarinet), Bsn (Bassoon), Hn. II (Horn II), III (Horn III), Tpt II (Trumpet II), III (Trumpet III).

Brass: Tbn. (Trombone), Tuba.

Percussion: Perc. (Percussion).

Vocal Soloists: S (Soprano), A (Alto).

Strings: Vln I (Violin I), II (Violin II), Vla II (Viola II), III (Viola III), Vlc I (Violoncello I), II (Violoncello II), Cb. (Contrabass).

Performance Markings: *ff* (fortissimo), *f* (forte), *p* (piano), *Glissando*, *Arpeggiato*, *tr* (trill), *acc* (accents), *rit* (ritardando), *dim* (diminuendo).

Rehearsal Markers: 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100, 101, 102, 103, 104, 105, 106, 107, 108, 109, 110, 111, 112, 113, 114, 115, 116, 117, 118, 119, 120, 121, 122, 123, 124, 125, 126, 127, 128, 129, 130, 131, 132, 133, 134, 135, 136, 137, 138, 139, 140, 141, 142, 143, 144, 145, 146, 147, 148, 149, 150, 151, 152, 153, 154, 155, 156, 157, 158, 159, 160, 161, 162, 163, 164, 165, 166, 167, 168, 169, 170, 171, 172, 173, 174, 175, 176, 177, 178, 179, 180, 181, 182, 183, 184, 185, 186, 187, 188, 189, 190, 191, 192, 193, 194, 195, 196, 197, 198, 199, 200, 201, 202, 203, 204, 205, 206, 207, 208, 209, 210, 211, 212, 213, 214, 215, 216, 217, 218, 219, 220, 221, 222, 223, 224, 225, 226, 227, 228, 229, 230, 231, 232, 233, 234, 235, 236, 237, 238, 239, 240, 241, 242, 243, 244, 245, 246, 247, 248, 249, 250, 251, 252, 253, 254, 255, 256, 257, 258, 259, 260, 261, 262, 263, 264, 265, 266, 267, 268, 269, 270, 271, 272, 273, 274, 275, 276, 277, 278, 279, 280, 281, 282, 283, 284, 285, 286, 287, 288, 289, 290, 291, 292, 293, 294, 295, 296, 297, 298, 299, 300, 301, 302, 303, 304, 305, 306, 307, 308, 309, 310, 311, 312, 313, 314, 315, 316, 317, 318, 319, 320, 321, 322, 323, 324, 325, 326, 327, 328, 329, 330, 331, 332, 333, 334, 335, 336, 337, 338, 339, 340, 341, 342, 343, 344, 345, 346, 347, 348, 349, 350, 351, 352, 353, 354, 355, 356, 357, 358, 359, 360, 361, 362, 363, 364, 365, 366, 367, 368, 369, 370, 371, 372, 373, 374, 375, 376, 377, 378, 379, 380, 381, 382, 383, 384, 385, 386, 387, 388, 389, 390, 391, 392, 393, 394, 395, 396, 397, 398, 399, 400, 401, 402, 403, 404, 405, 406, 407, 408, 409, 410, 411, 412, 413, 414, 415, 416, 417, 418, 419, 420, 421, 422, 423, 424, 425, 426, 427, 428, 429, 430, 431, 432, 433, 434, 435, 436, 437, 438, 439, 440, 441, 442, 443, 444, 445, 446, 447, 448, 449, 450, 451, 452, 453, 454, 455, 456, 457, 458, 459, 460, 461, 462, 463, 464, 465, 466, 467, 468, 469, 470, 471, 472, 473, 474, 475, 476, 477, 478, 479, 480, 481, 482, 483, 484, 485, 486, 487, 488, 489, 490, 491, 492, 493, 494, 495, 496, 497, 498, 499, 500, 501, 502, 503, 504, 505, 506, 507, 508, 509, 510, 511, 512, 513, 514, 515, 516, 517, 518, 519, 520, 521, 522, 523, 524, 525, 526, 527, 528, 529, 530, 531, 532, 533, 534, 535, 536, 537, 538, 539, 540, 541, 542, 543, 544, 545, 546, 547, 548, 549, 550, 551, 552, 553, 554, 555, 556, 557, 558, 559, 560, 561, 562, 563, 564, 565, 566, 567, 568, 569, 570, 571, 572, 573, 574, 575, 576, 577, 578, 579, 580, 581, 582, 583, 584, 585, 586, 587, 588, 589, 590, 591, 592, 593, 594, 595, 596, 597, 598, 599, 600, 601, 602, 603, 604, 605, 606, 607, 608, 609, 610, 611, 612, 613, 614, 615, 616, 617, 618, 619, 620, 621, 622, 623, 624, 625, 626, 627, 628, 629, 630, 631, 632, 633, 634, 635, 636, 637, 638, 639, 640, 641, 642, 643, 644, 645, 646, 647, 648, 649, 650, 651, 652, 653, 654, 655, 656, 657, 658, 659, 660, 661, 662, 663, 664, 665, 666, 667, 668, 669, 670, 671, 672, 673, 674, 675, 676, 677, 678, 679, 680, 681, 682, 683, 684, 685, 686, 687, 688, 689, 690, 691, 692, 693, 694, 695, 696, 697, 698, 699, 700, 701, 702, 703, 704, 705, 706, 707, 708, 709, 710, 711, 712, 713, 714, 715, 716, 717, 718, 719, 720, 721, 722, 723, 724, 725, 726, 727, 728, 729, 730, 731, 732, 733, 734, 735, 736, 737, 738, 739, 740, 741, 742, 743, 744, 745, 746, 747, 748, 749, 750, 751, 752, 753, 754, 755, 756, 757, 758, 759, 760, 761, 762, 763, 764, 765, 766, 767, 768, 769, 770, 771, 772, 773, 774, 775, 776, 777, 778, 779, 780, 781, 782, 783, 784, 785, 786, 787, 788, 789, 790, 791, 792, 793, 794, 795, 796, 797, 798, 799, 800, 801, 802, 803, 804, 805, 806, 807, 808, 809, 810, 811, 812, 813, 814, 815, 816, 817, 818, 819, 820, 821, 822, 823, 824, 825, 826, 827, 828, 829, 830, 831, 832, 833, 834, 835, 836, 837, 838, 839, 840, 841, 842, 843, 844, 845, 846, 847, 848, 849, 850, 851, 852, 853, 854, 855, 856, 857, 858, 859, 860, 861, 862, 863, 864, 865, 866, 867, 868, 869, 870, 871, 872, 873, 874, 875, 876, 877, 878, 879, 880, 881, 882, 883, 884, 885, 886, 887, 888, 889, 890, 891, 892, 893, 894, 895, 896, 897, 898, 899, 900, 901, 902, 903, 904, 905, 906, 907, 908, 909, 910, 911, 912, 913, 914, 915, 916, 917, 918, 919, 920, 921, 922, 923, 924, 925, 926, 927, 928, 929, 930, 931, 932, 933, 934, 935, 936, 937, 938, 939, 940, 941, 942, 943, 944, 945, 946, 947, 948, 949, 950, 951, 952, 953, 954, 955, 956, 957, 958, 959, 960, 961, 962, 963, 964, 965, 966, 967, 968, 969, 970, 971, 972, 973, 974, 975, 976, 977, 978, 979, 980, 981, 982, 983, 984, 985, 986, 987, 988, 989, 990, 991, 992, 993, 994, 995, 996, 997, 998, 999, 1000.

This image shows a page from a musical score, likely for a symphony orchestra. The score is written for various instruments, including woodwinds, brass, percussion, strings, and voices. The instruments listed on the left are: Tpe (Timpani), Fl. (Flute), Ob. (Oboe), B♭ Cl. (B-flat Clarinet), Bsn (Bassoon), Hn. (Horn), Tpt (Trumpet), Tbn. (Trombone), Tuba, Perc. (Percussion), S. (Soprano), A. (Alto), Vln. (Violin), Vla. (Viola), Vlc. (Violoncello), and Cb. (Contrabass). The score includes dynamic markings such as *sfz* (sforzando), *ff* (fortissimo), *mf* (mezzo-forte), *f* (forte), and *p* (piano). It also features articulation marks like accents and slurs. The notation is in standard musical notation with staves and clefs. The page is numbered 80 in the top left corner.

19

91

Tpe

Glissando

wind sound

I

Fl.

mp

II

mp

I

Ob.

II

I

B♭ Cl.

II

I

Bsn

p

II

p

I

Hn. II

III

I

Tpt II

III

I

Tbn.

II

Tuba

I

Perc.

II

p

p

S

eco on tape

A

eco on tape

I

Glissando

p

II

Glissando

p

Vln

III

Glissando

p

IV

Glissando

p

I

Glissando

p

Vla II

III

Glissando

p

I

Glissando

p

Vlc

II

Glissando

p

III

Glissando

p

Cb.

p

p

B

21

22

23

The image shows a page of a musical score, likely for a symphony or opera. The score is written in 12/4 time and includes parts for various instruments and vocal parts. The instruments listed on the left are: Tpe (Timpani), Fl. (Flute), Ob. (Oboe), B> Cl. (Bassoon), Bsn (Bassoon), Hn. II (Horn II), Tpt (Trumpet), Tbn (Trombone), Tuba, Perc. (Percussion), S (Soprano), A (Alto), Vln (Violin), Vla II (Viola II), Vle (Violoncello), and Cb. (Cello). The vocal parts (S and A) have lyrics in Latin. The score is divided into four measures. The first measure starts with a 12/4 time signature and a key signature of one flat. The second measure has a key signature change to two flats. The third measure has a key signature change to three flats. The fourth measure has a key signature change to four flats. The vocal parts (S and A) have lyrics in Latin. The lyrics for the Soprano (S) are: "si Do - mi - ne sus - - - ti -". The lyrics for the Alto (A) are: "si i - ni - qui - ta - tes ob - ser - va - bis Do - mi - ne quis". The instrumental parts include various woodwinds, brass, and strings. The woodwinds (Fl., Ob., B> Cl., Bsn, Hn. II, Tpt, Tbn, Tuba) are mostly playing sustained notes or rests. The brass (Perc., Tbn, Tuba) are playing rhythmic patterns. The strings (Vln, Vla II, Vle, Cb.) are playing a complex rhythmic pattern. The vocal parts (S and A) are singing the Latin lyrics. The score is written in a standard musical notation with staves, notes, rests, and dynamic markings. The dynamic markings include *p* (piano) and *f* (forte). The tempo marking is *Allegando*. The score is divided into four measures by vertical bar lines. The first measure starts with a 12/4 time signature and a key signature of one flat. The second measure has a key signature change to two flats. The third measure has a key signature change to three flats. The fourth measure has a key signature change to four flats. The vocal parts (S and A) have lyrics in Latin. The lyrics for the Soprano (S) are: "si Do - mi - ne sus - - - ti -". The lyrics for the Alto (A) are: "si i - ni - qui - ta - tes ob - ser - va - bis Do - mi - ne quis". The instrumental parts include various woodwinds, brass, and strings. The woodwinds (Fl., Ob., B> Cl., Bsn, Hn. II, Tpt, Tbn, Tuba) are mostly playing sustained notes or rests. The brass (Perc., Tbn, Tuba) are playing rhythmic patterns. The strings (Vln, Vla II, Vle, Cb.) are playing a complex rhythmic pattern. The vocal parts (S and A) are singing the Latin lyrics. The score is written in a standard musical notation with staves, notes, rests, and dynamic markings. The dynamic markings include *p* (piano) and *f* (forte). The tempo marking is *Allegando*. The score is divided into four measures by vertical bar lines.

26

27

28

29

The image shows a page of a musical score, likely for a symphony or opera. The score is written in standard musical notation with various instruments and voices. The instruments listed on the left include Tpe (Timpani), Fl. (Flute), Ob. (Oboe), B♭ Cl. (B-flat Clarinet), Bsn (Bassoon), Hn. II (Horn II), III (Horn III), Tpt II (Trumpet II), III (Trumpet III), Tbn. I (Trombone I), II (Trombone II), Tuba, Perc. (Percussion), S (Soprano), A (Alto), Vln. I (Violin I), II (Violin II), III (Violin III), IV (Violin IV), Vla. I (Viola I), II (Viola II), III (Viola III), Vcl. I (Violoncello I), II (Violoncello II), and Cb. (Cello). The score includes dynamic markings such as *mf* (mezzo-forte) and *mp* (mezzo-piano). The lyrics "a - - - pud e - - - um" and "re - dem - pti - o et ip - se" are visible under the vocal staves. The score is written in a single system, with the instruments and voices arranged in a vertical column on the left and the musical notation extending to the right. The page is numbered 165 in the top left corner.

31

wood chord

eco wind chord

170

Tpe

I

Fl.

pp

mp

II

pp

mp

I

Ob.

pp

mp

II

pp

mp

I

B♭ Cl.

pp

mp

II

pp

mp

I

Bsn

pp

p

II

pp

p

I

Hn. II

p

II

p

III

p

I

Trpt

p

III

p

I

Tbn.

p

II

p

Tuba

p

I

Perc.

170

II

170

timpani

mp

bass drum

mp

S

170

ex om - ni - bus

mp

p

A

170

i - ni - qui - ta - ti - bus e - - -

mp

p

I

Vln

II

III

IV

I

Vla II

III

I

Vlc

p

mp

II

p

mp

Cb.

p

mp

33

180

low bells

metallic sound

metallic sound + gong sound

Tpe

I

Fl.

II

I

Ob.

II

I

B♭ Cl.

II

I

Bsn

II

I

Hn. II

III

I

Tpt II

III

I

Tbn.

II

Tuba

I

Perc.

II

S

A

I

II

III

IV

I

Vla II

III

I

Vlc

II

Cb.

The image shows a page of a musical score, likely for a symphony or opera. The score is written for a large ensemble of instruments, including woodwinds, brass, percussion, and strings. The instruments listed on the left are: Tpe (Timpani), I (First Flute), Fl. (Flute), II (Second Flute), Ob. (Oboe), I (First Oboe), II (Second Oboe), B> Cl. (Bass Clarinet), I (First Bass Clarinet), II (Second Bass Clarinet), Bsn. (Bassoon), I (First Bassoon), II (Second Bassoon), Hn. (Horn), II (Second Horn), III (Third Horn), I (First Horn), Tpt. (Trumpet), III (Third Trumpet), I (First Trumpet), II (Second Trumpet), Tbn. (Trombone), II (Second Trombone), Tuba, Perc. (Percussion), S. (Soprano), A. (Alto), I (First Violin), II (Second Violin), Vln. (Violin), III (Third Violin), IV (Fourth Violin), Vla. (Viola), I (First Viola), II (Second Viola), and Cb. (Cello). The score includes various musical notations, including notes, rests, and dynamics (ff, f, mf, mp, p). A section of the score is marked with the text "De profundis clamavi ad te Domine". The page number "190" is visible in the top left corner.

36

37

213

Tpe

I

Fl.

II

I

Ob.

II

I

B♭ Cl.

II

I

Bsn

II

I

Hn. II

III

I

Tpt I

III

I

Tbn. II

II

Tuba

I

Perc.

II

S

A

I

II

Vln

III

IV

I

Vla II

III

I

Vcl

II

Cb.

39

[illegible]

41

[illegible]

[illegible]

wood sounds

244

Tpe

I

Fl.

II

I

Ob.

II

I

B♭ Cl.

II

I

Bsn

II

I

Hn. II

III

I

Tpt II

III

I

Tbn.

II

Tuba

I

Perc.

II

S

A

I

II

Vln

III

IV

I

Vla II

III

I

Vlc

II

Cb.

This page of a musical score for a symphony features various instruments and their parts. The instruments listed on the left are Tpe, Fl., Ob., B♭ Cl., Bsn, Hn, Tpt, Tbn, Tuba, Perc., S, A, Vln, Vla, Vcl, and Cb. The score includes musical notation, dynamics (f, mp, ff), and a string chord instruction. The page number 247 is visible at the top left.

46

47

attack voice sound

49

This image shows a page from a musical score, likely for a symphony. The score is written for a large ensemble of instruments, including woodwinds, brass, percussion, and strings. The page is divided into several systems, each containing multiple staves for different instruments.

The instruments listed on the left side of the page are:

- Tpe (Timpani)
- Fl. (Flute)
- Ob. (Oboe)
- Bsn. (Bassoon)
- Hn. II (Horn II)
- Tpt. (Trumpet)
- Tbn. (Trombone)
- Tuba
- Perc. (Percussion)
- S. (Soprano)
- A. (Alto)
- Vln. I, II, III, IV (Violins)
- Vla. I, II (Violas)
- Cb. (Cello)

The score includes various musical notations, such as notes, rests, and dynamic markings. Key dynamics include *f* (forte) and *pppp* (pianissimo). There are also performance instructions in Italian, such as "high sound transformed in string chord" and "string chords".

The page is numbered 276 in the top left corner. The score is written in a standard musical notation style, with staves for each instrument and a common time signature.

This image shows a page of a musical score, likely for a symphony, featuring various instruments and vocal parts. The score is written in a standard musical notation with staves and dynamic markings.

Instruments and Parts:

- Tpe:** Timpani, marked with *ff* and *f*.
- Fl.:** Flute, marked with *ff*.
- Ob.:** Oboe, marked with *ff*.
- B♭ Cl.:** B-flat Clarinet, marked with *ff*.
- Bsn.:** Bassoon, marked with *ff*.
- Hn.:** Horns, marked with *f* and *mp*.
- Tpt.:** Trumpets, marked with *mf* and *mp*.
- Tbn.:** Trombones, marked with *f* and *mf*.
- Tuba:** Tuba, marked with *f* and *mf*.
- Perc.:** Percussion, marked with *f* and *ppp*.
- S.:** Soprano, marked with *f* and *ppp*.
- A.:** Alto, marked with *f* and *ppp*.
- Vln.:** Violins, marked with *mf* and *mp*.
- Vla.:** Viola, marked with *mf* and *mp*.
- Vlc.:** Violoncello, marked with *mf* and *mp*.
- Cb.:** Contrabass, marked with *mf* and *mp*.

Performance Instructions:

- low attack:** Indicated above the Tpe staff.
- metallic sound:** Indicated above the Tpe staff.
- high sound:** Indicated above the Tpe staff.
- timpani sound:** Indicated above the Tpe staff.

Dynamic Markings:

- ff* (fortissimo)
- f* (forte)
- mf* (mezzo-forte)
- mp* (mezzo-piano)
- p* (piano)
- ppp* (pianissimo)

52

293 *ff* timpani sound

high sound

percussive sounds

eco brass

low sound

mf

Tpe

I

Fl.

II

I

Ob.

II

I

B♭ Cl.

II

I

Bsn

II

I

Hn. II

III

I

Tpt II

III

I

Tbn.

II

Tuba

I

Perc.

II

S

A

I

II

Vln

III

IV

I

Vla II

III

I

Vlc

II

Cb.

54

[illegible]

low sound

324

Tpe

I

Fl.

II

I

Ob.

II

I

B♭ Cl.

II

I

Bsn

II

324

I

Hn. II

III

I

Trpt

III

I

Tbn.

II

Tuba

324

I

Perc.

II

324

S

324

A

324

I

II

Vln

III

IV

I

Vla II

III

I

Vlc

II

Cb.

mf

mf

mf

329

Tpe

I

Fl.

II

I

Ob.

II

I

B♭ Cl.

II

I

Bsn

II

I

Hn. II

III

I

Trpt

III

I

Tbn.

II

Tuba

I

Perc.

II

S

A

I

II

Vln

III

IV

I

Vla II

III

I

Vlc

II

Cb.

low attack

high bells

ff

ff

ff

[illegible]

62

[illegible]

349

voice sounds

Tpe

I

Fl.

II

I

Ob.

II

I

B♭ Cl.

II

I

Bsn

II

I

Hn. II

III

I

Tpt II

III

I

Tbn.

II

Tuba

I

Perc.

II

S

mi - - - se - - - ri - - - cor - - - - - di - - - a

A

mi - - - se - - - ri - - - cor - - - - - di - - - a

I

II

Vln

III

IV

I

Vla II

III

I

Vlc

II

Cb.

p

Glyconda

Glyconda

Glyconda

Glyconda

Glyconda

Glyconda

Glyconda

353

Tpe

I

Fl.

II

I

Ob.

II

I

B♭ Cl.

II

I

Bsn

II

I

Hn. II

III

I

Trpt

III

I

Tbn.

II

Tuba

I

Perc.

II

S

Do - - - mi - - - num

A

Do - - - mi - - - num

I

II

Vln

III

IV

I

Vla II

III

I

Vlc

II

Cb.

André Rodrigues

Anno Mundi

Soprano, Orquestra de Sopros e Sons Electroacústicos

Novembro de 2006

Anno Mundi

Tal como a obra "*Éden*" para 4 percussionistas, "*Anno Mundi*" tem como ponto de partida a criação do mundo. Desta feita, e ao contrário de "*Éden*", não será feita uma descrição dos elementos que deram origem ao paraíso - tais como o homem e a mulher, a árvore da vida ou os vários tipos de plantas e frutos - mas sim uma abordagem aos primeiros cinco versículos do 1º capítulo do Livro da *Génese*. A única ligação de "*Anno Mundi*" com a obra "*Éden*", centra-se na descrição da criação do mundo como sendo um "lugar escuro sem vida, transformado num lugar iluminado com vida". Segundo a descrição anterior, é de novo realçada a presença do binómio luz/trevas - fortemente marcado na obra "*De Profundis*" - dando origem ao material base da obra. Veja-se então: luz = aos agregados de tons inteiros; trevas = aos agregados "cluster" de meios tons; o binómio trevas/luz = aos agregados das notas brancas (aqui uma remniscência aos modos antigos). Ainda sobre o texto, a sua continuidade (sucessão de acontecimentos) determina a estrutura formal de toda a obra, ou seja, um contínuo sonoro em forma de arco, com um ponto de partida e um ponto de chegada.

Texto:

1 In principio creavit Deus caelum et terram.

2 Terra autem erat inanis et vacua, et tenebrae super faciem abyssi, et spiritus Dei ferebatur super aquas.

3 Dixitque Deus: «Fiat lux». Et facta est lux.

4 Et vidit Deus lucem quod esset bona et divisit Deus lucem ac tenebras.

5 Appellavitque Deus lucem Diem et tenebras Noctem. Factumque est vespere et mane, dies unus.

Tradução:

1 No princípio, Deus criou os céus e a terra.

2 A Terra era informe e vazia. As trevas cobriam o abismo, e o Espírito de Deus movia-Se sobre a superfície das águas.

3 Deus disse: «Faça-se a luz». E a luz foi feita.

4 Deus viu que a luz era boa e separou a luz das trevas.

5 Deus chamou dia à luz e às trevas noite. Assim, surgiu a tarde e, em seguida, a manhã: foi o primeiro dia.

In Livro da génese, capítulo 1, versículos 1 – 5

Instrumentação:

- soprano
- 3 flautas
- 3 clarinetes em Bb
- 1 clarinete baixo em Bb
- 1 fagote
- 1 saxofone soprano
- 2 saxofones alto
- 2 saxofones tenor
- 1 saxofone barítono
- 1 trompa em F
- 3 trompetes em C
- 2 trombones
- 2 tímpanos (F1 – C2 / Bb1 – F2)

Notas de execução:

- Duração aproximada de 11 minutos;
- A partitura está escrita em Dó;
- Todos os acidentes afectam todas as notas do compasso;
- Os trémulos dos tímpanos não indicam um número exacto de figuras, sendo estes executados o mais rápido possível;
- A fita é notada de forma convencional, embora por questões de natureza prática, certas passagens da fita não estão notadas;
- Outras indicações relativas à fita encontram-se escritas na partitura;

Anno Mundi

Dedicada ao Vitor Matos e à Orquestra de Sopros da Academia de Música Valentim Moreira de Sá

wait for click

André Rodrigues

♩ ♪ ♫ ♪ || ♩ = 60 (exactly)

musical score for Anno Mundi

instruments and parts:

- Tape
- Soprano
- Flute 1
- Flute 2
- Flute 3
- Clarinet in B \flat 1
- Clarinet in B \flat 2
- Clarinet in B \flat 3
- Bass Clarinet
- Bassoon
- Soprano Sax.
- Alto Sax. 1
- Alto Sax. 2
- Tenor Sax. 1
- Tenor Sax. 2
- Baritone Sax.
- Horn in F
- Trumpet in C 1
- Trumpet in C 2
- Trumpet in C 3
- Trombone 1
- Trombone 2
- Timpani

musical notation includes:

- notes (quarter, eighth, sixteenth, triplet)
- rests (quarter, eighth, sixteenth, triplet)
- accents (>)
- dynamic markings (*ff*, *f*, *mf*, *p*)
- articulation (trills, slurs)
- performance instructions (metallic sounds, percussion attack, low sound, percussion sound)

4

timpani tremolo

voices sounds

ppp

fff

f

3

3

Tpe

Sop.

4

Fl. 1

fff

4

Fl. 2

fff

4

Fl. 3

fff

B♭ Cl. 1

fff

B♭ Cl. 2

fff

B♭ Cl. 3

fff

B. Cl.

mp

f

3

Bsn.

mp

f

S. Sx.

A. Sx. 1

A. Sx. 2

T. Sx. 1

T. Sx. 2

B. Sx.

4

Hn.

p

ff

3

C Tpt. 1

p

ff

3

C Tpt. 2

p

ff

3

C Tpt. 3

p

ff

Tbn. 1

p

ff

3

Tbn. 2

p

ff

4

Timp.

mp

fff

3

fff

8

Tpe

metallic sound

p *Glissando* *mf*

Sop.

8

Fl. 1

p

Fl. 2

p

Fl. 3

p

B♭ Cl. 1

p

B♭ Cl. 2

p

B♭ Cl. 3

p

B. Cl.

Bsn.

S. Sx.

mp

A. Sx. 1

mp

A. Sx. 2

mp

T. Sx. 1

mp

T. Sx. 2

mp

B. Sx.

mp

Hn.

p

C Tpt. 1

f

C Tpt. 2

f

C Tpt. 3

f

Tbn. 1

p *ff*

Tbn. 2

p *ff*

8

Timp.

p *ff* *fff*

The image displays a page from a musical score, likely for a symphony orchestra. The score is written for multiple instruments, each on its own staff. The instruments listed on the left are: Tpe (Timpani), Sop. (Soprano), Fl. 1 (Flute 1), Fl. 2 (Flute 2), Fl. 3 (Flute 3), B♭ Cl. 1 (B-flat Clarinet 1), B♭ Cl. 2 (B-flat Clarinet 2), B♭ Cl. 3 (B-flat Clarinet 3), B. Cl. (Bass Clarinet), Bsn. (Bassoon), S. Sx. (Soprano Saxophone), A. Sx. 1 (Alto Saxophone 1), A. Sx. 2 (Alto Saxophone 2), T. Sx. 1 (Tenor Saxophone 1), T. Sx. 2 (Tenor Saxophone 2), B. Sx. (Baritone Saxophone), Hn. (Horn), C Tpt. 1 (Cornet 1), C Tpt. 2 (Cornet 2), C Tpt. 3 (Cornet 3), Tbn. 1 (Trombone 1), Tbn. 2 (Trombone 2), and Timp. (Timpani). The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like *mf*, *ff*, *pp*, *p*, and *f*. There are also performance instructions like "low attack", "timpani sound", "Glissando", and "high percussion sounds". The page is numbered "12" in the top left corner.

[illegible]

18

Tpe

low attack

high percussion sounds

cluster chord

18

Sop.

18

Fl. 1

pp

mp

pppp

Fl. 2

pp

mp

pppp

Fl. 3

pp

mp

pppp

B♭ Cl. 1

pp

mp

pppp

B♭ Cl. 2

pp

mp

pppp

B♭ Cl. 3

pp

mp

pppp

B. Cl.

pp

mp

pppp

Bsn.

18

S. Sx.

p

mp

pppp

A. Sx. 1

p

mp

pppp

A. Sx. 2

p

mp

pppp

T. Sx. 1

p

mp

pppp

T. Sx. 2

p

mp

pppp

B. Sx.

p

mp

pppp

Hn.

18

mp

pppp

C Tpt. 1

mp

pppp

C Tpt. 2

mp

pppp

C Tpt. 3

mp

pppp

Tbn. 1

mp

pppp

Tbn. 2

mp

pppp

Timp.

18

high percussion sounds

28

Tpe

f

ff

timpani sound

low sound

voice sounds

mp

Sop.

Fl. 1

pppp

Fl. 2

pppp

Fl. 3

pppp

B♭ Cl. 1

pppp

p

B♭ Cl. 2

pppp

p >

B♭ Cl. 3

pppp

p

B. Cl.

f

p

Bsn.

f

p

S. Sx.

mf

pppp

A. Sx. 1

mf

pppp

A. Sx. 2

mf

pppp

T. Sx. 1

mf

pppp

T. Sx. 2

mf

pppp

B. Sx.

mf

pppp

Hn.

mp

ff

C Tpt. 1

mp

ff

C Tpt. 2

mp

ff

C Tpt. 3

mp

ff

Tbn. 1

mp

ff

Tbn. 2

mp

ff

28

Timp.

f

ff

fff

pppp

A

33

Tpe

low percussion

middle attack

timpani sound

p *mp* *mf* *f*

Sop.

Fl. 1

p *pppp*

Fl. 2

p *pppp*

Fl. 3

p *pppp*

B♭ Cl. 1

pppp *p* *pppp*

B♭ Cl. 2

pppp *p* *pppp*

B♭ Cl. 3

pppp *p* *pppp*

B. Cl.

pppp

Bsn.

pppp

S. Sx.

A. Sx. 1

A. Sx. 2

T. Sx. 1

T. Sx. 2

B. Sx.

Hn.

pp *mp* *mf*

C Tpt. 1

pp *mp* *mf*

C Tpt. 2

pp *mp* *mf*

C Tpt. 3

pp *mp* *mf*

Tbn. 1

pp *mp* *mf*

Tbn. 2

pp *mp* *mf*

Timp.

pp *p* *mp*

p *mp* *mf*

41

Tpe

Sop.

Fl. 1

Fl. 2

Fl. 3

B♭ Cl. 1

B♭ Cl. 2

B♭ Cl. 3

B. Cl.

Bsn.

S. Sx.

A. Sx. 1

A. Sx. 2

T. Sx. 1

T. Sx. 2

B. Sx.

Hn.

C Tpt. 1

C Tpt. 2

C Tpt. 3

Tbn. 1

Tbn. 2

Timp.

[illegible]

49

Tpe

mf

p

voices sound

Sop.

A - nno Mun - di

In prin-ci - pi-o cre - a - vit De - us cae - lum et te - rram.

Fl. 1

mp

p

mp

Fl. 2

p

mp

Fl. 3

p

mp

B \flat Cl. 1

ppp

mp

B \flat Cl. 2

ppp

mp

B \flat Cl. 3

ppp

mp

B. Cl.

pppp

p

Bsn.

pppp

p

S. Sx.

A. Sx. 1

A. Sx. 2

T. Sx. 1

T. Sx. 2

B. Sx.

Hn.

C Tpt. 1

C Tpt. 2

C Tpt. 3

Tbn. 1

Tbn. 2

Timp.

53

Tpe

Sop.

Te - rra u - tem e - rat i - na - nis et va - cu - a, et te - ne - brae su - per fa - ci - em

Fl. 1

Fl. 2

Fl. 3

B♭ Cl. 1

B♭ Cl. 2

B♭ Cl. 3

B. Cl.

Bsn.

S. Sx.

A. Sx. 1

A. Sx. 2

T. Sx. 1

T. Sx. 2

B. Sx.

53

Hn.

C Tpt. 1

C Tpt. 2

C Tpt. 3

Tbn. 1

Tbn. 2

53

Timp.

57

Tpe

Sop.

a - by - ssi, et et spi - ri - tus De - i fe - re - ba - tur su - per a - qu - as. Di - - - xit - que De - us: "Fi - at lux".

Fl. 1

Fl. 2

Fl. 3

B♭ Cl. 1

B♭ Cl. 2

B♭ Cl. 3

B. Cl.

Bsn.

S. Sx.

A. Sx. 1

A. Sx. 2

T. Sx. 1

T. Sx. 2

B. Sx.

57

Hn.

C Tpt. 1

C Tpt. 2

C Tpt. 3

Tbn. 1

Tbn. 2

57

Timp.

[C]

61

Tpe

61

Sop.

Et fac - ta est lux.

61

Fl. 1

61

Fl. 2

61

Fl. 3

B♭ Cl. 1

B♭ Cl. 2

B♭ Cl. 3

B. Cl.

Bsn.

S. Sx.

A. Sx. 1

A. Sx. 2

T. Sx. 1

T. Sx. 2

B. Sx.

61

Hn.

C Tpt. 1

C Tpt. 2

C Tpt. 3

Tbn. 1

Tbn. 2

61

Timp.

65

Tpe

Sop.

Et vi - dit De - us lu - cem

Fl. 1

Fl. 2

Fl. 3

B \flat Cl. 1

B \flat Cl. 2

B \flat Cl. 3

B. Cl.

Bsn.

S. Sx.

A. Sx. 1

A. Sx. 2

T. Sx. 1

T. Sx. 2

B. Sx.

Hn.

C Tpt. 1

C Tpt. 2

C Tpt. 3

Tbn. 1

Tbn. 2

Timp.

70 *mf* high sound bells tremolo sounds and high sounds

Tpe

70 *f* *mf* *f*

Sop. quod e- sset bo- na et di- vi- sit De- us lu- cem ac te- ne- bras. A- ppell- a- vit- que De- us lu- cem

Fl. 1

Fl. 2

Fl. 3

B♭ Cl. 1

B♭ Cl. 2

B♭ Cl. 3

B. Cl.

Bsn.

S. Sx.

A. Sx. 1

A. Sx. 2

T. Sx. 1

T. Sx. 2

B. Sx.

70 *mf* *p* *p* *p* *p* *p*

Hn.

C Tpt. 1

C Tpt. 2

C Tpt. 3

Tbn. 1

Tbn. 2

70 *mf* *p* *p* *p* *p* *p*

Timp. *Glissando* *Glissando* *Glissando* *Glissando* *Glissando* *Glissando*

74

Tpe

mf *ff* *ff* *ff*

metallic sound

Sop.

et te - ne - bras Di - em et te - ne - bras et te - ne - bras Noc-tem.

Fl. 1

mf *fff*

Fl. 2

mf *fff*

Fl. 3

mf *fff*

B♭ Cl. 1

mf *fff*

B♭ Cl. 2

mf *fff*

B♭ Cl. 3

mf *fff*

B. Cl.

Bsn.

S. Sx.

pppp *ff*

A. Sx. 1

pppp *ff*

A. Sx. 2

pppp *ff*

T. Sx. 1

pppp *ff*

T. Sx. 2

pppp *ff*

B. Sx.

pppp *ff*

Hn.

ff

C Tpt. 1

ff

C Tpt. 2

ff

C Tpt. 3

ff

Tbn. 1

ff

Tbn. 2

ff

Timp.

ff

Allegretto *Allegretto* *Allegretto*

77

mf *ff*

Tpe

77

mf *f* *ff*

Sop.

Fac - tum - que est ves - pe - re et ma - ne, di - es u - nus.

77

mp *mf* *p*

Fl. 1

mp *mf* *p*

Fl. 2

mp *mf* *p*

Fl. 3

mp *mf* *p*

B♭ Cl. 1

B♭ Cl. 2

B♭ Cl. 3

B. Cl.

Bsn.

S. Sx.

mp

A. Sx. 1

mp

A. Sx. 2

mp

T. Sx. 1

mp

T. Sx. 2

mp

B. Sx.

mp

77

Hn.

mp

C Tpt. 1

mp

C Tpt. 2

mp

C Tpt. 3

mp

Tbn. 1

mp

Tbn. 2

mp

77

Timp.

pppp

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

111

Tpe

low attack

middle high tremolo sounds

Sop.

p

Fl. 1

Fl. 2

Fl. 3

B♭ Cl. 1

B♭ Cl. 2

B♭ Cl. 3

B. Cl.

Bsn.

S. Sx.

A. Sx. 1

A. Sx. 2

T. Sx. 1

T. Sx. 2

B. Sx.

Hn.

p

C Tpt. 1

p

C Tpt. 2

p

C Tpt. 3

p

Tbn. 1

p

Tbn. 2

p

111

Timp.

[illegible]

118

Tpe

Sop.

Fl. 1

Fl. 2

Fl. 3

B♭ Cl. 1

B♭ Cl. 2

B♭ Cl. 3

B. Cl.

Bsn.

S. Sx.

A. Sx. 1

A. Sx. 2

T. Sx. 1

T. Sx. 2

B. Sx.

Hn.

C Tpt. 1

C Tpt. 2

C Tpt. 3

Tbn. 1

Tbn. 2

Timp.

Glissando

Glissando

Glissando

f

120

fff

high sound

p

mp

low attack

A - nno Mun - di A - nno Mun - di

Fl. 1

ff

subito ***p***

pppp

Fl. 2

ff

subito ***p***

pppp

Fl. 3

ff

subito ***p***

pppp

B♭ Cl. 1

ff

subito ***p***

pppp

B♭ Cl. 2

ff

subito ***p***

pppp

B♭ Cl. 3

ff

subito ***p***

pppp

B. Cl.

ff

subito ***p***

mp

Bsn.

ff

subito ***p***

mp

S. Sx.

ff

subito ***p***

pppp

A. Sx. 1

ff

subito ***p***

pppp

A. Sx. 2

ff

subito ***p***

pppp

T. Sx. 1

ff

subito ***p***

pppp

T. Sx. 2

ff

subito ***p***

pppp

B. Sx.

ff

subito ***p***

pppp

Hn.

f

pp

pppp

p

C Tpt. 1

f

pp

pppp

C Tpt. 2

f

pp

pppp

C Tpt. 3

f

pp

pppp

Tbn. 1

f

pp

pppp

Tbn. 2

f

pp

pppp

120

fff

p

pp

ppp

pppp

Musical score for the vocal soloist and orchestra, featuring the vocal line and instrumental parts. The score includes the following parts:

- Tpe
- Sop.
- Fl. 1
- Fl. 2
- Fl. 3
- B♭ Cl. 1
- B♭ Cl. 2
- B♭ Cl. 3
- B. Cl.
- Bsn.
- S. Sx.
- A. Sx. 1
- A. Sx. 2
- T. Sx. 1
- T. Sx. 2
- B. Sx.
- Hn.
- C Tpt. 1
- C Tpt. 2
- C Tpt. 3
- Tbn. 1
- Tbn. 2
- Timp.

The vocal line (Sop.) includes the lyrics: In prin-ci-pi-o cre-a-vit De-us cae-lum et te-rram. Te-rra-u-tem.

132 *f* *pppp* *p*

Tpe

brass chord

Sop.

Di - - - -

Fl. 1

Fl. 2

Fl. 3

B♭ Cl. 1

B♭ Cl. 2

B♭ Cl. 3

B. Cl.

Bsn.

S. Sax.

A. Sax. 1

A. Sax. 2

T. Sax. 1

T. Sax. 2

B. Sax.

Hn.

C Tpt. 1

C Tpt. 2

C Tpt. 3

Tbn. 1

Tbn. 2

Timp.

ff

This image shows a page from a musical score, likely for a symphony or opera. The score is written for a large ensemble, including various woodwinds, brass, and voices. The instruments listed on the left include Tpe (Timpani), Sop. (Soprano), Fl. 1, Fl. 2, Fl. 3, B♭ Cl. 1, B♭ Cl. 2, B♭ Cl. 3, B. Cl. (Bass Clarinet), Bsn. (Bassoon), S. Sx. (Soprano Saxophone), A. Sx. 1, A. Sx. 2, T. Sx. 1, T. Sx. 2, B. Sx. (Bass Saxophone), Hn. (Horn), C Tpt. 1, C Tpt. 2, C Tpt. 3, Tbn. 1, Tbn. 2, and Timp. (Timpani).

The score is written in a standard musical notation with staves for each instrument. The key signature is one flat (B♭), and the time signature is 4/4. The score includes various dynamic markings such as *f* (forte), *ff* (fortissimo), *pppp* (pianississimo), and *p* (piano). There are also articulation markings like "metallic sound" and "voice sound".

The lyrics for the Soprano part are: "xit - que De - us: 'Fi - at lux'."

The score is divided into measures, with a measure number of 136 indicated at the beginning of the first staff. The score is written in a standard musical notation with staves for each instrument.

141 *mf* *mf* *f* *mp* middle low attack

Tpe

Sop. *mf* *f* *mp* *p*

Et fac - - - est lux. Et vi-dit De - us lu - cem quod e - sset bo-na et di-vi-sit De - us lu - cem ac te - ne - bras.

Fl. 1 *p*

Fl. 2 *p*

Fl. 3 *p*

B♭ Cl. 1 *p*

B♭ Cl. 2 *p*

B♭ Cl. 3 *p*

B. Cl. *p* *mf*

Bsn. *p* *mf*

S. Sx.

A. Sx. 1

A. Sx. 2

T. Sx. 1

T. Sx. 2

B. Sx.

Hn. *mp* *pp*

C Tpt. 1 *mp* *pp*

C Tpt. 2 *mp* *pp*

C Tpt. 3 *mp* *pp*

Tbn. 1 *mp* *pp*

Tbn. 2 *mp* *pp*

Timp. *mp* *pp*

146

mf *ff* *Glossando*

Tpe

146

mf *f* *ff*

Sop.

A- ppell - a - vit - que De-us lu - cem Di - em et te - ne - bras Noc - tem.

146

Fl. 1

Fl. 2

146

Fl. 3

B♭ Cl. 1

B♭ Cl. 2

B♭ Cl. 3

B. Cl.

Bsn.

S. Sx.

p *f*

A. Sx. 1

p *f*

A. Sx. 2

p *f*

T. Sx. 1

f

T. Sx. 2

p *f*

B. Sx.

p

146

Hn.

C Tpt. 1

C Tpt. 2

C Tpt. 3

Tbn. 1

Tbn. 2

146

Timp.

mf *Glossando* *Glossando* *Glossando* *Allegro*

150 metallic sound

Tpe

Sop.

Fl. 1

Fl. 2

Fl. 3

Bb Cl. 1

Bb Cl. 2

Bb Cl. 3

B. Cl.

Bsn.

S. Sx.

A. Sx. 1

A. Sx. 2

T. Sx. 1

T. Sx. 2

B. Sx.

Hn.

C Tpt. 1

C Tpt. 2

C Tpt. 3

Tbn. 1

Tbn. 2

Timp.

Fac- tum - que est ves - pe - re et ma - ne, di - es

f

mp

p

pp

ppp

mf

154

Tpe

Sop.

Fl. 1

Fl. 2

Fl. 3

B♭ Cl. 1

B♭ Cl. 2

B♭ Cl. 3

B. Cl.

Bsn.

S. Sx.

A. Sx. 1

A. Sx. 2

T. Sx. 1

T. Sx. 2

B. Sx.

Hn.

C Tpt. 1

C Tpt. 2

C Tpt. 3

Tbn. 1

Tbn. 2

Timp.

u - nus.

high attack

high tremolo

metallic sound

middle low attack

low attack

mp

pp

This image shows a page of a musical score, likely for a symphony orchestra. The score is written for various instruments, including woodwinds, brass, strings, and percussion. The instruments listed on the left are: Tpe (Timpani), Sop. (Soprano), Fl. 1 (Flute 1), Fl. 2 (Flute 2), Fl. 3 (Flute 3), B♭ Cl. 1 (B-flat Clarinet 1), B♭ Cl. 2 (B-flat Clarinet 2), B♭ Cl. 3 (B-flat Clarinet 3), B. Cl. (Bass Clarinet), Bsn. (Bassoon), S. Sx. (Soprano Saxophone), A. Sx. 1 (Alto Saxophone 1), A. Sx. 2 (Alto Saxophone 2), T. Sx. 1 (Tenor Saxophone 1), T. Sx. 2 (Tenor Saxophone 2), B. Sx. (Baritone Saxophone), Hn. (Horn), C Tpt. 1 (Cornet 1), C Tpt. 2 (Cornet 2), C Tpt. 3 (Cornet 3), Tbn. 1 (Trombone 1), Tbn. 2 (Trombone 2), and Timp. (Timpani). The score includes dynamic markings such as *mp* (mezzo-piano) and *p* (piano), and performance instructions like "low sound" and "high tremolos". The music is written in a standard musical notation with staves, clefs, and various musical symbols.

This image shows a page of a musical score, likely for a symphony orchestra. The score is written for multiple instruments, including woodwinds, brass, strings, and percussion. The instruments listed on the left are: Tpe (Trumpet), Sop. (Soprano), Fl. 1 (Flute 1), Fl. 2 (Flute 2), Fl. 3 (Flute 3), B♭ Cl. 1 (B-flat Clarinet 1), B♭ Cl. 2 (B-flat Clarinet 2), B♭ Cl. 3 (B-flat Clarinet 3), B. Cl. (Bass Clarinet), Bsn. (Bassoon), S. Sx. (Soprano Saxophone), A. Sx. 1 (Alto Saxophone 1), A. Sx. 2 (Alto Saxophone 2), T. Sx. 1 (Tenor Saxophone 1), T. Sx. 2 (Tenor Saxophone 2), B. Sx. (Baritone Saxophone), Hn. (Horn), C Tpt. 1 (C Trumpet 1), C Tpt. 2 (C Trumpet 2), C Tpt. 3 (C Trumpet 3), Tbn. 1 (Trombone 1), Tbn. 2 (Trombone 2), and Timp. (Timpani). The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like *mf*, *mp*, and *f*. There are also some performance instructions like "metallic sound" and "low attack". The page number "164" is visible in the top left corner.

[illegible]

André Rodrigues

Agĩos O Theos

Coro Mi sto a 16 Vozes

Agosto de 2007

Agios O Theos – (Deus Santo)

Hino litúrgico que evoca a *Adoração da Cruz*. Cantado durante o período da Semana Santa, especialmente no dia de Sexta-Feira. Pode ser cantado alternadamente por dois coros em que o primeiro canta em grego e o segundo responde em latim, conforme a seguinte descrição: primeiro coro – *Agios o Theos*/ segundo coro – *Sanctus Deus*; primeiro coro – *Agios ischyrós*/ segundo coro – *Sanctus fortis*; primeiro coro – *Agios athánatos*/ segundo coro – *Sanctus immortalis*; primeiro coro – *eleison imas* / 2º coro – *miserere nobis*.

Musicalmente, a obra assenta sobre uma densa textura sonora com base em sobreposições de longas pedais melódicas, intervalos específicos e comuns a todas as vozes, bem como na exploração do texto sobre um contraponto rítmico e fonético. Dentro do denso contínuo sonoro, a obra divide-se em duas grandes partes, seguindo a divisão do texto cuja primeira parte é cantada em grego – característica retirada da definição do título da obra – e a segunda parte cantada em latim. Ainda com base na divisão do texto, a primeira parte retrata a **Evocação** e o **Louvor a Deus**, musicalmente representado por uma escrita de grande carácter polifónico; já a segunda parte representa a **Adoração da Cruz**, representada por uma escrita de carácter mais homofónico

Texto:

Agios O Theos;

Agios ischyrós;

Agios athánatos, eleison imas.

Quia eduxi te per desertum quadraginta annis, et manna cibavi te, et introduxi in terram satis optimam: parasti crucem Salvatori tuo.

Tradução:

Deus Santo

Deus Forte

Deus Imortal, Tende Piedade de Nós

Porque Te conduziu pelo deserto durante quarenta anos, e Te alimentou do Maná e Te introduziu na terra prometida: Preparaste a cruz para o Teu Salvador

Notas de execução:

- Duração aproximada de 7 minutos e 30 segundos;
- As alterações afectam todas as notas do compasso;
- A inexistência de articulações deve-se ao facto de todas as vozes se interligarem entre si num denso contínuo sonoro, cujos gestos de cada uma delas são executados o mais ligado possível.

Disposição em palco:

S1	A1	T1	B1	S3	A3	T3	B3
S2	A2	T2	B2	S4	A4	T4	B4

Conductor

Agios O Theos

André Rodrigues

$\bullet = 44$

Soprano 1

Soprano 2 *pp* os

Soprano 3 *pp* A

Soprano 4 *pp* os O

Alto 1 *pp* O The os

Alto 2 *pp* gi os

Alto 3 *pp* A gi os

Alto 4 *pp* os O

Tenor 1 *pp* The os

Tenor 2 *pp* gi

Tenor 3

Tenor 4

Bass 1

Bass 2

Bass 3

Bass 4

pp

7

S 1 O The os

S 2 O The os

S 3 gi os O The os

S 4 The os The os

A 1 O The os A

A 2 O The os

A 3 The O The os

A 4 The os O The os

T 1 O The os

T 2 os O The os

T 3 *pp* The os O The os

T 4 *pp* O The os

B 1 *pp* os

B 2 *pp* A

B 3 *pp* gi

B 4

11

S 1 *pppp*
A gi os

S 2 *pppp*
A gi os

S 3 *pppp*
A gi os

S 4 *pppp*
A gi os

A 1 *pppp*
gi os

A 2 *pppp*
A gi os

A 3 *pppp*
A gi os

A 4 *pppp*
A gi os

T 1 *pppp*
8 A gi os

T 2 *pppp*
8 A gi os

T 3 *pppp*
8 A gi os

T 4 *pppp*
8 A gi os

B 1 *pp*
O The os A

B 2 *pp*
gi os O The os gi

B 3 *pp*
os The os gi

B 4 *pp*
O The os A

16

S 1

S 2

S 3

S 4

A 1

A 2

A 3

A 4

T 1

T 2

T 3

T 4

B 1

B 2

B 3

B 4

gi os O The os

os O The os

os O The os

gi os O The os

Detailed description: This is a musical score for 16 voices, arranged in four groups of four (Soprano, Alto, Tenor, Bass). The first 12 staves (S1-S4, A1-A4, T1-T4) are currently empty, each containing a whole rest in every measure. The bottom four staves (B1-B4) contain musical notation and lyrics. The lyrics are 'gi os O The os'. The notation includes eighth notes, quarter notes, and half notes, with some measures featuring triplets (indicated by a '3' over a bracket). The lyrics are placed below the corresponding notes. The first staff (B1) has lyrics 'gi os O The os'. The second staff (B2) has lyrics 'os O The os'. The third staff (B3) has lyrics 'os O The os'. The fourth staff (B4) has lyrics 'gi os O The os'.

21

A

p *mp* *pppp*

S 1 gi os

S 2 gi os

S 3 gi os A

S 4 gi os *p* gi os

A 1 *p* A gi os

A 2 *p* gi os

A 3 *pppp* *p* A gi os A gi os

A 4 *p* gi os

T 1

T 2

T 3

T 4

B 1 *f* *pppp* A gi os O The os

B 2 *f* *pppp* A gi os O the os

B 3 *f* *pppp* A gi os O The os

B 4 *f* *pppp* A gi os O The os

26

p *pppp*

S 1 *p* *pppp* *mp*

S 2 *p* *pppp* *mp*

S 3 *pppp* *mp*

S 4 *pppp* *mp*

A 1 *mp*

A 2 *pppp* *mp*

A 3 *pppp* *mp*

A 4 *pppp* *mp*

T 1

T 2

T 3

T 4

B 1

B 2

B 3

B 4

Ave Maria

[illegible]

35

pp *mp* **B**

S 1 A gi os O The os

ff *pppp*

S 2 os

ff *pppp* *mp*

S 3 The os A gi os

pppp *mp*

S 4 3 The os gi os

pppp

A 1 The os

pppp

A 2 The os

pppp

A 3 The os

pppp

A 4 os

pp *mp*

T 1 8 os A gi os A gi os O 3 The

pppp

T 2 8 os

pppp

T 3

pppp

T 4 8

pppp

B 1

pppp

B 2

pppp

ff *pppp* *mp*

B 3 The os A gi os is

ff *pp* *mp*

B 4 os A gi os O The os;

9

42

S 1
chy rós *pppp*

S 2
chy rós *pppp*

S 3
chy rós *pppp*

S 4
le i son *pppp*

A 1
le i son *pppp*

A 2
le i son *pppp*

A 3
le i son *pppp*

A 4
le i son *pppp*

T 1
le i son *pppp* *p* i mas *pppp*

T 2
le i son *pppp* *p* i mas *pppp*

T 3
le i son *pppp* *p* i mas *pppp*

T 4
le i son *pppp* *p* i mas *pppp*

B 1
e le i son *f* *pppp* *mp* e le i son *p*

B 2
e le i son *f* *pppp* e le i *p*

B 3
e le i son *f* *mp* e le i son *mp*

B 4
e le i son *mp*

46

S 1

S 2

S 3

S 4

A 1

ppp du *p* xi

A 2

ppp Qui *p* ae du

A 3

ppp e du *p*

A 4

ppp xi

T 1

p te

T 2

ppp e du *p* xi

T 3

ppp Qui *p* ae du xi te

T 4

ppp e du *p*

B 1

pppp

B 2

pppp son

B 3

pppp

B 4

pppp

50

mf

S 1 Qui _____ ae _____ du _____ xi _____ te _____

ppp *mf*

S 2 Qui _____ ae _____ du _____ xi _____ te _____

mf

S 3 Qui _____ ae _____ du _____ xi _____ te _____

ppp *mf*

S 4 Qui _____ ae _____ du _____ xi _____ te _____

pppp

A 1 te _____

pppp

A 2 xi _____ Qui _____ ae _____

pppp *mf*

A 3 xi _____ Qui _____ ae _____

p *pppp*

A 4 te _____

pppp

T 1 8 per _____

pppp

T 2 8 te _____

pppp

T 3 8

pppp

T 4 8 xi te _____

B 1

B 2

B 3

B 4

54

S 1
per de ser tum qua dra

S 2
per de ser tum qua dra gin taa nnis

S 3
per de ser tum qua dra

S 4
per de ser tum qua dra gin taa nnis

A 1
mf
Qui ae du xi te

A 2
du xi te per de ser

A 3
du xi te per de ser

A 4
mf
Qui ae du xi te

T 1
8

T 2
8

T 3
8

T 4
8

B 1

B 2

B 3

B 4

57 D

S 1 *pppp*
 gin ³ taa nnis a nnis

S 2 *pppp*
 a nnis

S 3 *pppp*
 gin ³ taa nnis a nnis

S 4 *pppp*
 a nnis

A 1 *pppp*
 per de ser tum qua dra gin taa nnis

A 2 *pppp*
 tum qua gin taa nnis a nnis

A 3 *pppp*
 tum qua gin taa nnis a nnis

A 4 *pppp*
 per de ser tum qua dra gin taa nnis

T 1 *f*
 et ma nna ci

T 2 *pp* *f*
 et ma nna

T 3 *f*
 ci

T 4 *pp* *f*
 et ma nna nna

B 1

B 2 *pp* *f*
 et ma

B 3

B 4 *pp* *f*
 et ma

61

S 1 *f* et ma nna ci

S 2 *pp* et ma nna

S 3 *f* ci

S 4 *pp* et ma nna nna

A 1

A 2 *pp* et ma

A 3

A 4 *pp* et ma

T 1 8 ba vi te et in te rram sta tis op ti mam et ma

T 2 8 ci ba vi te et in te rram sta tis op ti mam et ma

T 3 8 ba vi te et in tro du xi in te rram sta tis op ti mam et

T 4 8 nna ci ba vi te sta tis op ti mam et

B 1 et ma nna ci ba vi te et in te rram sta tis

B 2 nna ci ba vi te et in te rram sta tis

B 3 *f* ci ba vi te et in tro du xi in te rram sta

B 4 nna nna ci ba vi te sta tis

64

S 1 ba vi te et in te rram sta tis op ti mam et ma nna ci

S 2 ci ba vi te et in te rram sta tis op ti mam et ma nna ci

S 3 ba vi te et in tro du xi in te rram sta tis op ti mam et ma nna ci

S 4 nna ci ba vi te sta tis op ti mam et ma nna ci

A 1 *f* et ma nna ci ba vi te et in te rram sta tis op ti mam et ma

A 2 nna ci ba vi te et in te rram sta tis op ti mam et ma

A 3 *f* ci ba vi te et in tro du xi in te rram sta tis op ti mam et

A 4 nna nna ci ba vi te sta tis op ti mam et

T 1 8 nna ci ba vi te *pppp*

T 2 8 nna ci ba vi te *pppp*

T 3 8 ma nna ci ba vi te *pppp*

T 4 8 ma nna ci ba vi te *pppp*

B 1 op ti mam et ma nna ci ba vi te *pppp*

B 2 op ti mam et ma nna ci ba vi te *pppp*

B 3 tis op ti mam et ma nna ci ba vi te *pppp*

B 4 op ti mam et ma nna ci ba vi te *pppp*

68

S 1 *pppp* E *p*
ba vi te pa ras ti

S 2 *p*
ba vi te pa ras ti

S 3 *pppp* *p*
ba vi te ras ti

S 4 *pppp* *p*
ba vi te pa ras ti

A 1 *pppp* *p*
nna ci ba vi te pa ras ti

A 2 *pppp* *p*
nna ci ba vi te ras i

A 3 *pppp* *p*
ma nna ci ba vi te pa ras ti

A 4 *pppp* *p*
ma nna ci ba vi te ras ti

T 1 *mf* *pppp*
in te rram

T 2 *mf* *pppp*
in te rram

T 3 *mf* *pppp*
in te rram

T 4 *mf* *pppp*
in te rram

B 1 *mp* *pppp*
in te rram

B 2 *mp* *pppp*
in te rram

B 3 *mp* *pppp*
in te rram

B 4 *mp* *pppp*
in te rram

73

f

S 1 cru cem Sal va to ri

S 2 cru cem Sal va to ri

S 3 cru cem Sal va to ri

S 4 cru cem Sal va to ri

A 1 cru cem Sal va to ri tu *p*

A 2 cru cem Sal va to ri

A 3 cru cem Sal va to ri

A 4 cru cem Sal va to ri

T 1 *p* cru cem Sal va Sal va to *f*

T 2 *p* cru cem Sal va Sal va to *f*

T 3 *p* cru cem Sal va Sal va to *f*

T 4 *p* cru cem Sal va Sal va to *f*

B 1 *p* cru cem Sal va Sal va to *f*

B 2 *p* cru cem Sal va Sal va to *f*

B 3 *p* cru cem Sal va Sal va to *f*

B 4 *p* cru cem Sal va Sal va to *f*

77

p *pppp*

S 1 Sal va to ri tu o

p *pppp*

S 2 Sal va to ri tu o

p *pppp*

S 3 tu o

p *pppp*

S 4 tu o

p *pppp*

A 1 o

p *pppp*

A 2 o tu o

p *pppp*

A 3 o

p *pppp*

A 4 o

pppp *p* *pppp*

T 1 8 ri Sal va to ri tu o

pppp *p* *pppp*

T 2 8 ri Sal va to ri tu o

pppp

T 3 8 ri

pppp

T 4 8 ri

pppp

B 1 ri

pppp

B 2 ri

pppp

B 3 ri

pppp

B 4 ri